













ЛУИ АРАГОН «АНРИ МАТИСС, РОМАН»



ARAGON  
HENRI  
MATISSE,  
ROMAN

2

nrf

ÉDITIONS GALLIMARD, 1971



*Луи АРАГОН*  
АНРИ  
МАТИСС,  
РОМАН

2

ПЕРЕВОД С ФРАНЦУЗСКОГО Л.ЗОНИНОЙ

МОСКВА, «ПРОГРЕСС», 1978

Редакторы:  
*С. Д. Комафов*  
*З. В. Федотова*  
Художник  
*В. И. Чистяков*

А  $\frac{80101-173}{006(01)-78}$  БЗ-51-22-77

© Перевод на русский язык, «Прогресс», 1977



МАТИСС,  
ИЛИ ЗАПЕЧАТЛЕННЫЕ  
ПОДОБИЯ

(1945—1946)

с двумя отступлениями в скобках и тремя  
примечаниями  
1967, 1968 и 1969

*Пьер а фё*  
(1947)

буквица и виньетка, нарисованные  
чернилами для *Цветов зла*  
(1947)

НЕ ХВАТИТ ЛИ  
ТОГО,  
ЧТО ТВОЙ  
ПРЕКРАСЕН  
ОБЛИК...  
ШАРЛЬ БОДЛЕР<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Перевод Е. Гуляги.

Дамы, коих Александр встретил, как говорят, в лесу, были таковы по своей природе, что не могли выйти за пределы его сени, не обретя смерти...

Эта цитата из трубадура Гийома де ла Тура, приведенная где-то Фредериком Диезом, который был профессором изящной словесности в Боннском университете, обладает даром погружать меня в грезы. Я никогда не видел ее в оригинале и знаю о Гийоме де ла Туре только то, что рассказывает о нем Жан де Ностредам, то есть весьма немного,— что существовал поэт, носивший это имя, сотоварищ Юга Брюне, Родеза, и что, будучи провансальским дворянином, он создал три песни, адресованные некой Беатрис. Да, впрочем, и эти сведения не вполне надежны. Я натолкнулся еще на три цитаты из этого поэта, и с меня вполне достаточно даже переводов Диеза, чтобы побиться об заклад, что Гийом де ла Тур был большим поэтом (одна из них звучит по меньшей мере странно: *Car may desire—De vous martyre—Qu'yeu non fai d'autre jauziment...* что означает примерно: *Одно желанье—Вам слать страданье—Других не надобно утех...*<sup>1</sup>). Мне хотелось видеть в моих грезах этого Гийома де ла Тура своего рода провансальским предтечей Бодлера.

Да, я попытался представить себе этих дам, встреченных в лесу Александром, этих дам, которые не могли выйти за пределы лесной сени, не обретя смерти; и мне почудилось в моем греженье, что для того, чтобы вообразить их, мне нужен не средневековый лес, не *Броселианда*: их сумрачный секрет, их мелькнувшие лица приоткрываются мне в поэзии куда более близкой—в поэзии *Глаз Берты*, *Приглашения к путешествию*, *Mæsta et Errabunda...*<sup>2</sup> В тех самых *Цветах зла*, меж которых блуждает столько женщин, похожих на дам, встреченных, как говорят, Александром.

<sup>1</sup> Перевод Е. Гулыги.

<sup>2</sup> Грустные и неприкаянные мысли (лат.).—Прим. перев.



И так я думал, пока в один прекрасный день мне самому не было дано встретить в свою очередь сих дам, встреченных Александром... или, во всяком случае, узреть их запечатленные подобию. Я получил первые фотооттиски литографий, только что законченных Анри Матиссом для *Цветов зла*; но эта история требует подробного рассказа. И прежде чем приступить к ней, я хочу поговорить об изображении человеческого лица, иногда именуемом портретом, и о том, на чем зиждется его существование и развитие.

Ибо есть нечто неуловимое в человеческом лице, в этом материализованном воплощении мысли, некая ускользающая красота, словно обреченная на смерть, едва она выйдет из-под сени присутствия... Но я опять запутался, напрасно я то и дело возвращаю турнир моих фраз к Гийому де ла Туру и дамам Александра: пора покинуть этот лес и сказать прямо то, что я хочу сказать.

Наука не дает нам точных сведений о том, в какой именно момент истории человечества появилось впервые изображение человеческого лица. По следам, оставленным на камнях, на сланцах, известно, считается известным, что первые художники запечатлевали сначала формы животных, на которых охотились, а сам охотник появился на рисунках позднее. Однако по сей день специалисты не смогли или не пожелали нам сказать, каким образом по мере развития примитивных обществ охотник занял настолько преобладающее место, что преследуемое животное мало-помалу вовсе исчезло, а предметом основного интереса искусства сделалось тело и лицо человека. Они пока не проследили за тем, как параллельно развитию человеческого общества перемещался интерес скульптора и живописца к его собственной внешности и к внешности его собратьев. Они не объяснили, почему и как эти люди, наделенные изобразительным даром, решали, на что именно важнее обратить этот дар, что важнее воссоздать; они не распутали клубок противоречий искусства, которое сегодня отходит от изображения человека, чтобы завтра к нему вернуться, то низводя человека до второстепенной детали картины, то делая из него основной ее предмет. В общем, мы принимаем за извечные те способы творения, которые возникли в один прекрасный день благодаря некоему гению, те, воистину, открытия, с которыми мы в наши дни совершенно свыклись и уже не видим, что их нужно было открыть. А между тем рисовальщику на заре человечества понадобилось не меньше воображения, чтобы увидеть в человеческом лице объект изображения, чем художнику XX века, когда он впервые изобразил пачку табака.

Расспрашивая человека, который попал в исключительные обстоятельства—в железнодорожную катастрофу, в сражение, в землетрясение,—но не является при этом профессионалом изображения, мы удивляемся, до чего скуден его рассказ. Те немногие слова, что он из себя выжимает, ничего не говорят собеседнику. Сам же этот человек, если мы пытаемся выудить из него нечто большее, глядит недоумевая: не знает, что еще сказать, не понимает, что нас интересует. Мне кажется, протекли века и века истории, человек долгие эпохи выросл, пока кому-то не пришлось в голову, что наше лицо достойно изображения. Известно, что у человека два глаза, нос, рот, и ладно... А впереди был еще долгий путь от простого перечня элементов лица до особого характера индивидуальной физиономии, от абстрактного изображения человека до его портрета. Не говоря уж о том,

сколько понадобилось жизней и смертей, сколько успели изобрести земледельческих орудий и машин убийства, прежде чем нашелся человек, достаточно безумный и мудрый, чтобы попытаться наделить индивидуальностью нарисованное или изваянное лицо.

Мы теряемся, прослеживая сквозь ушедшие эпохи этот путь, итог которого перед нами. И разве что, подобно зоологу, который ищет в развитии особи краткую историю рода, можем почерпнуть некоторые разъяснения интересующей нас проблемы в том, как эволюционирует рисунок у ребенка. Нас изумляет, что на детских рисунках, изображающих человека, этот персонаж видоизменяется так, как будто юный рисовальщик прослушал лекции ученых — в полном соответствии со схемой эволюции животных видов; сначала ребенок, рисуя, к примеру, мать, удовлетворяется бесформенным шаром, потом он мало-помалу переходит к изображению тела, воспроизводя приблизительно этапы превращения головастика в лягушку. Гораздо позднее ребенок добирается до человека и до того в человеке, что есть в нем особенного — до сходства (я имею в виду само желание достичь сходства, которое возникает у юного рисовальщика). Портрет, выражение лица появляются на детских рисунках только тогда, когда мир ребенка усложнился и, перескакивая целые этапы эволюции, достиг человеческого общества на сравнительно высоком уровне цивилизации. Однако кто поручится, что это последняя и окончательная форма подхода к лицу? Кто поручится, что, создав портрет, человек уже извлек все, что можно было извлечь, из своей собственной внешности?

## СКОБКА 1967 ГОДА

*Я соединяю воедино фрагменты этого разбитого зеркала... зеркала, хочу я сказать, в котором был толк лишь при жизни Матисса — художник мог рассмотреть, пересмотреть (поправить) свой образ, свой портрет, читая написанное мною. И эти осколки, получавшие смысл, когда в них глядел теперь ушедший, эти мечтания, разрозненные статьи вновь обретают для меня не скажу цельность, хотя именно это нужное слово, но удивительное звучание — и именно благодаря повторам, параллельным местам, «пересечениям» мыслей. Следовало бы непрерывно отсылать читателя от одного фрагмента к другому, от текста, который он читает сейчас, к тексту, уже прочитанному; или наоборот — поскольку представление о том, где на самом деле повтор или отражение, уже утрачено, и то, что я подумал в 1942 году, возможно, вовсе не «оригинал», но как бы предвестие развитого позднее. Возьмите хотя бы портрет: закончив Матисс-ан-Франс, я, вполне вероятно, полагал, что исчерпал эту тему, но здесь, в Запечатленных подобию, я вновь к ней возвращаюсь — так не следует ли, читая эту часть моей книги, сравнить ее с моим первым к ней приближением? Во всяком случае, с одной из цитат на полях того, давнего текста: с фразой Рембрандта (известно лишь одно высказывание Рембрандта: «Я делаю портреты...» и т.д..., услышанное мною из уст самого Матисса). Хотя бы для того, чтобы лучше понять смысл слова портрет в этой фразе, тогда мне он казался само собой разумеющимся, но сейчас я понимаю необходимость объяснения. Что хотел сказать этим Рембрандт, я не знаю, но в том, что понимал под этим Матисс, я уверен твердо. Вполне возможно, впрочем, что Матисс и Рембрандт поняли бы друг друга лучше, чем понимаем их мы. Под портретами (я делаю портреты) подразумевалось нечто совсем иное, чем в разговоре с каким-нибудь фотографом: Какого рода фотографии вы делаете, г-н Рембрандт ван Рейн? Отвечает: я делаю портреты. Нет. Это выражение, выходящее за рамки портрета, портретов, принадлежит художнику, который, как это ни странно, оправдывается, считает себя обязанным — Рембрандт! — оправдываться. Здесь речь идет обо всем, что он пишет или рисует: это все — портреты, это все из области портрета. Он хочет сказать, он говорит — портрет, употребляя это слово метафорически. Трубка, плод, книга или даже просто свет — это всегда портрет. Он мог бы сказать — я делаю натюрморты, или — я делаю пейзажи, но нет, он предпочел: я делаю портреты. Потому что портрет — это не только запечатленное подобие, он подобие плюс еще что-то, с чего и начинается портрет: написанный человек, но также и человек пишущий. Как же так, если речь идет о трубке? К примеру. Но не всякая*

*трубка — ваша трубка. Она — трубка плюс тот человек, который ее видит, плюс то, что он думает о трубке или чтобы забыть о трубке, уйти от нее. И так далее, все это входит в портрет. И если бы я перешел от разговора о художнике к своему собственному словарю, я сказал бы — в роман. И слово портрет, как слово роман, изменяется вместе со временем и людьми. Закройте скобку. То есть восстановим последовательность текста.*

*Я говорил, что человек вытянул из колоды карту, даму червей или семерку треф, вытянул из своей собственной внешности в тот самый день, когда, в тот самый день, когда он заронил семя — распутник! в чьих объятиях? — портрета, ох уж мне этот кот, в тот день, как я сказал, он вытянул из своей собственной внешности все, что мог, портрет, а? Здесь фраза закручивается, ловит себя за хвост, словно рука летит за ней следом, неизменный росчерк, не нуждающийся в имени, ибо индивидуальность больше, чем именем, дорожит этой визой фрезы... Так пусть она закручивается так, как вышла из-под моего пера...*

Вот уже примерно век, как портрет, который был прерогативой очень немногих — я хочу сказать, что лишь очень немногие люди могли передать потомству через портрет то особое, что было в их чертах, — как портрет стал доступен миллионам и миллионам людей. Фотография, даровав портрету демократичность, изменила его характер и значение. Галерея портретов, нарисованных или написанных за все время до появления первого аппарата Ньепса, представляется нам сейчас в конечном итоге чрезвычайно ограниченной, и совокупность информации, которую можно извлечь из имеющейся у нас коллекции всех нарисованных или написанных лиц, ничтожна в сравнении с огромной фотографической документацией о человеке, накопившейся за столетие. Означает ли это, что фотография вытеснила портрет? Ничуть. Но она взяла на себя часть его обязанностей, она вернула художнику свободу по отношению к человеческому лицу, скованную прежде тем, что портретист был его единственным копиистом. Для человеческого лица открывается новая карьера, и художник не может не найти для него нового применения в непрерывно меняющемся мире. Мы в этой области накануне события не менее значительного, чем само изобретение портрета.



## ВТОРАЯ СКОБКА 1967 ГОДА

*То, что здесь не скобка, было написано в 1946. Но двадцать один год спустя, когда копиист взялся это переписывать, им овладел комментаторский зуд. Так как он заметил, что все это ведет отнюдь не к портрету, и вышеназванный Рембрандт — или Матисс — ни за что на свете не сказал бы я делаю портреты, поскольку перед нами как раз обратный феномен: рисунки, которые каждый мог бы принять за подобию определенной модели, то есть портреты, на самом деле позаимствовали этот облик не ради воплощения того или иного мужчины, той или иной женщины, но ради воплощения идеи, обретенной, надо признать, антропоморфность, однако не имеющей ничего общего с моделью, если отсутствует модель, или с воспоминанием о модели, которой рука художника сообщила то, чего не дала ей природа, то есть нечто преобразующее этих мужчин и женщин таким образом, что из них возникает Бодлер, грёза, именуемая стихотворением, почерпнутая Анри Матиссом из Цветов зла и сведенная с этим человеческим обликом. Тише. Умолкни, мое подобие, мой брат... возвращаю слово писцу 1946 года...*

Иллюстрации к *Цветам зла* Анри Матисс задумал давно. Здесь нужно бы уточнить не только понимание портрета, но и в еще большей степени вопрос о том, чем была иллюстрация в 1946 году. Нас теперь не удивляет необычность самого факта, что художнику хочется сделать рисунки к текстам, которые не им написаны, например к стихам, причем рисунки, не являющиеся иллюстрациями в классическом понимании этого слова, мы к этому привыкли так же, как и к затее, именуемой портретом, некогда весьма рискованной. Повторение, заурядность какого-то явления неизбежно порождает безразличие зрителя, удивление притупляется. Я хотел бы, кстати, заметить, что портрет, на мой взгляд, — это иллюстрация художника к определенному человеку, но поймут ли меня? Короче, существовали различные школы иллюстраторов, от простого и непритязательного изображения того, о чем повествуется в тексте, до простого приложения к тексту рисунка, с ним совершенно не связанного (как это практикуется в последние годы самым возмутительным, я считаю, образом).

Различные школы иллюстраторов... Но разница между ними меньше, чем полагают, отношение изображения к тексту неизменно варьируется в определенных пределах, между двумя полюсами, не столь уж далекими один от другого. Так что, представляя себе какую-нибудь иллюстрацию к *Цветам зла*, даже иллюстрацию Анри Матисса, рассчитываешь найти в ней некоторые, пусть и трактованные в своей манере, постоянные элементы, идущие от

Бодлера, от общепринятой идеи о поэзии Бодлера; и тем самым не слишком отклоняешься, к примеру, от концепции Фелисьена Ропса, иллюстратора Бодлера. Короче, читатель ожидает увидеть каких-нибудь окаянных женщин на диванах, глубоких, как могила. Все это недалеко ушло от эстетики гарсоньерок, от узаконенных часов любви — с пяти до семи — просвещенных господ. Даже от Матисса можно было ждать именно этого.

Но случилось так, что Анри Матисс, мечтая над стихами Бодлера, был вовлечен, не думаю, что сразу, но в результате ряда экспериментов, в поиски гармонии текста-изображения, заключенной в одном только человеческом лице. Здесь иллюстрация уже не *резюме* истории, рассказанной в тексте данной сцены, как в каком-нибудь романе Жюль Верна; но она и не *украшение* этой сцены. Это может быть лицо, говорящее голосом Бодлера, или лицо той, того, к кому обращены слова поэта. Это портрет, освобожденный от своих законов и крепостной зависимости, подчиненный выразительности нового типа. Следовало бы читать стихотворение, не отрывая глаз от портрета: тогда открылось бы, каким образом портрет оживает в словах, обнаружилось бы, что связь этого лица с *Волосами* не сводится к распушенной шевелюре, отягченной истомой, тогда стала бы ясной связь девицы Тропиков с *Танцем змеи* или связь пожилого мужчины — с его лысиной, очками, тонкогубым ртом и крахмальным воротничком — с *Предсуществованием* (никогда больше я не прочту, не произнесу вслух этого стихотворения, не видя перед собой отчаянных глаз колониального чиновника, уходящего на пенсию). Итак, человеческое лицо пускается здесь в новое плавание по ту сторону портрета.

Дело было в августе — сентябре 1944 года. Эти лица отмечали наше освобождение. Анри Матисс нарисовал их жирным карандашом для переноса на литографский камень. Стояла жара, и, пока рабочий-литограф их получил, карандаш высох. Литограф, как это нередко делается, положил на ночь рисунки между листами влажной промокашки. Утром он перенес рисунок на камень и сделал оттиски.

Но как иногда перекашиваются от сырости доски двери, так перекошились и эти лица: они вытянулись примерно на сантиметр, погибли пропорции, выражение. И восемь месяцев работы Анри Матисса. Если сегодня мы тем не менее можем ознакомиться с этими иллюстрациями, то только благодаря фотографиям рисунков, которые Матисс предусмотрительно заказал до переноса их на камень. Именно эти фотографии, тиражированные фотолитографским способом, и будут в *Цветах зла* Анри Матисса, которые должны вскоре выйти в «Библиотек франсез». Не стану здесь предвосхищать изумление, ожидающее знатока. Но об одной подробности этого удивительно-го приключения творческого духа я рассказать обязан.

Сначала, сразу после этого несчастья, Анри Матисс решил воспользоваться фотографиями как материалом, чтобы восстановить свои иллюстрации к Бодлеру. Труд его никогда не пугает. Об этом следует сказать прежде всего, ибо без этого нельзя понять Матисса. Этот художник — Сизиф. Он не устает начинать все сызнова, словно за его плечами не стоит долгая, трудолюбивая рабочая жизнь. Матисс не колеблясь возвращается к какой-нибудь проблеме живописи или рисунка, как дебютант, словно он не заслужил права почтить на достижениях своего опыта. Итак, взяв фотографии, он принялся снова делать рисунки литографским карандашом, снова делать рисунки, которые уже были однажды им сделаны и фоторепродукции которых были у него перед глазами.

Но, закончив всю серию — примерно сорок рисунков, — выполненную с присущим ему мастерством, с технической сноровкой, неотделимой от Матисса, и сравнив новые рисунки с фотографиями старых, художник отдал предпочтение фотографиям. Он показал мне оба варианта и, признаюсь, убедил меня в своей правоте. Что же произошло?

Удивительное дело: со всеми рисунками случилось одно и то же. Из всех рисунков этой второй серии, из рисунков красивых, как все выходящее из-под рук Матисса, что-то ушло — ушло то, что есть на фотографиях, которые послужили ему моделями. Матисс остался, но Бодлер ушел: перед нами портрет того же мужчины, той же женщины, но в нем уже нет *драмы*. Остался только актер. На первых рисунках этот актер весь во власти своего текста, он как бы застигнут на сцене в момент наивысшей эмоциональной отдачи. Повторенные рисунки кажутся сделанными уже после того, как он ушел со сцены, за кулисами, в уборной актера или актрисы, где он или она уже не в роли, а сами по себе.

Или, если угодно, все случилось так, словно дамы, встреченные, как говорят, в лесу Александром, совершили неосторожный поступок и вышли за пределы лесной сени. И такова была их природа, что это повлекло за собой нечто худшее, чем сама смерть: они утратили смысл собственно существования — свою осененность Бодлером, свою связь с той сенью поэзии Бодлера, в зеленый сумрак которой рискнул надолго погрузиться год назад Матисс.

О Гийоме де ла Туре рассказывают еще, что его прологи, введившие в содержание песен, были длиннее, чем сами песни. Я сожалею, что ныне утрачена эта традиция комментариев, с помощью которых поэт облегчал слушателю восприятие стихов, — традиция, подхваченная позднее в обратном порядке Ламартином; окончив поэму, он продолжал ее в прозе, словно ему жаль было расстаться с читателем, вознесенным стихами на известную высоту чувства. Быть может, мы еще вернемся к этим отошедшим в прошлое обычаям, но критика, во всяком случае критика, как ее понимаю я, не должна быть не чем иным, как именно этим прологом или этим эпилогом к произведению, созданному другим. Я здесь пишу пролог, нарочито затянутый, к произведению, поражающему новизной. И, подобно Гийому де ла Туру, не имею ни малейшего желания тут же с вами расстаться, не намерен упустить предоставленную мне Анри Матиссом возможность сказать вам кое-что, чего я, впрочем, уже коснулся, но от чего ушел. Говоря о Матиссе.



Арагон. Рисунок. Карандаш.  
1942



Когда мы с Эльзой жили в Ницце в Поншетт в той квартире со сводчатым потолком, которая вся могла уместиться на ладони и в которую надо было входить через двор — длинный двор, куда привозили рыбу и тыквы, — чтобы, поднявшись на верхний этаж, попасть прямо в небо и море, тут же, в синем окне... Это было в 1942 году. Сюда мэтр Нордман, адвокат, привез мне из Шатобриана документы с короткой надписью на обороте: *Сделай из этого памятник...* И здесь я написал своими словами, слепыми, как филин на солнце, историю двадцати семи мучеников, такой, какой ее предстояло узнать миру... К чему это я? Ах, да, я вижу Матисса в нашей квартирке примерно в ту же пору... Матисса, который покачивает головой со своим обычным видом ничего не знающего, ни о чем не подозревающего человека и говорит мне: «Будьте все же поосторожнее...»

Это в ту пору я проводил долгие часы в Симиезе и писал, как я вам только что наметнул, *Матисс-ан-Франс*. Я рассказываю сейчас о портрете в творчестве Матисса и о портрете вообще, а именно в *Матисс-ан-Франс* есть история некой американской дамы, которая увезла с собой все рисунки, сделанные с нее Матиссом, — увезла как своего рода галерею фамильных портретов, поскольку на одном из них она узнала свою мать, на другом тетюшку и т.д., хотя все эти особы не были Матиссу знакомы. Так вот, и я тоже...

Потому что Матисс принялся за мой портрет. Дюжины три рисунков. Можете себе представить мое смущение в тот день, когда, войдя в комнату художника, я увидел на стене эти три дюжины себя самого, покрывавшие тесными рядами, словно ковер, стену против его кровати\*. Разные и похожие

\* ПРИМЕЧАНИЕ 1967  
ГОДА

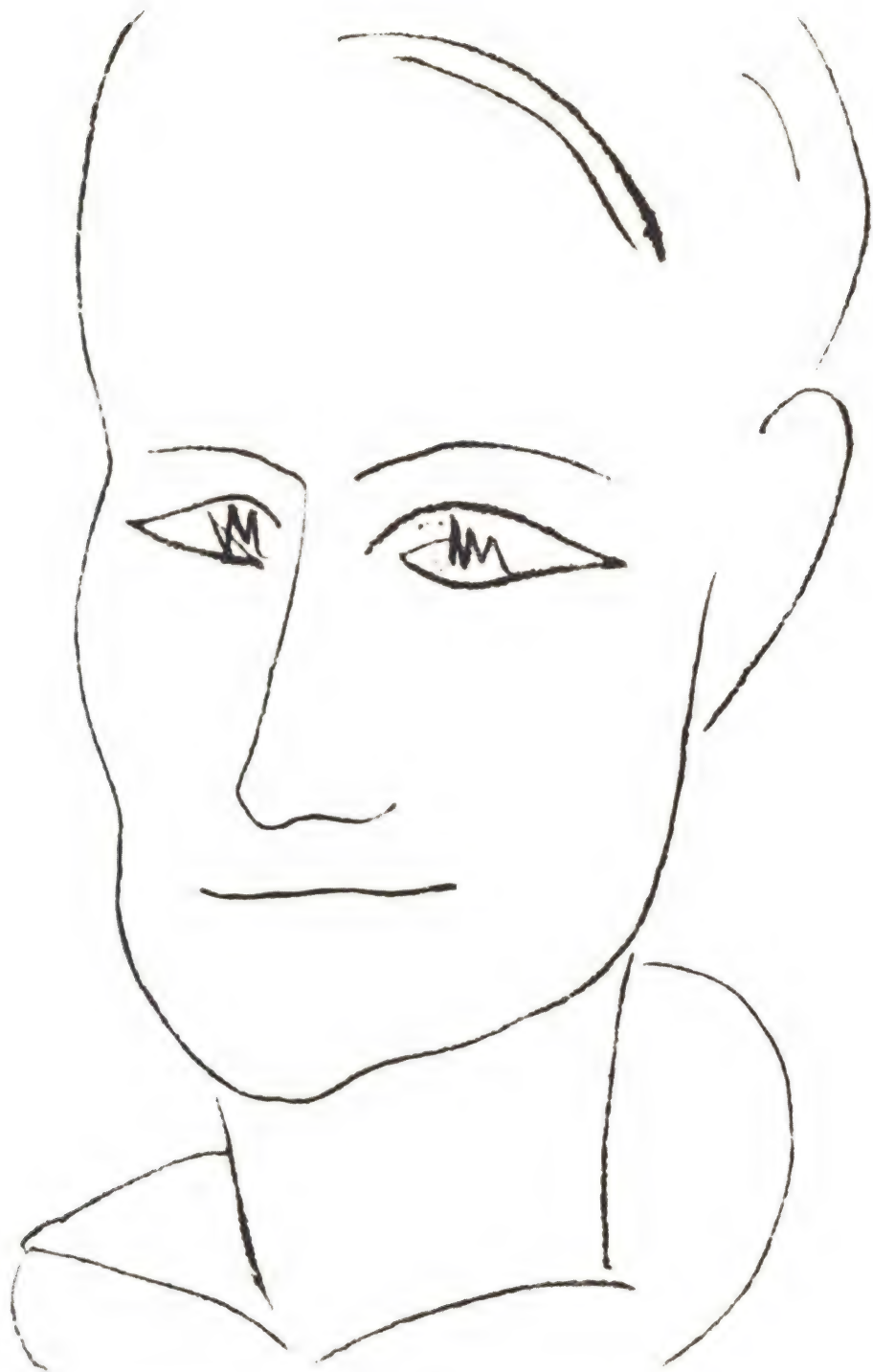
Матисс развешивал против своей кровати рисунки, сделанные за день, чтобы увидеть их «холодным взглядом», поразмышлять о них (во время бессон-

ницы или на следующее утро), чтобы его глаз мог застичь их врасплох. То, о чем я говорю дальше, уже было в одном из предшествующих текстов. Простите автору эти повторы, эти навязчивые мысли.

между собой, разный и похожий я. Так вот, портрет, первоначально выбранный Анри Матиссом для публикации (его можно найти на фронтисписе моей поэмы *Броселианда*, изданной в Швейцарии) и подаренный им мне, — это портрет, где у меня тот самый рот. Матисс никогда не видел моей матери, и моя мать как раз только что умерла. И это рот моей матери, ее рот на смертном одре, я был ошеломлен, когда увидел его, увидел выражение рта, знакомое мне с детства...

Не следовало судить об этих тридцати рисунках Матисса, которые меня имитировали, исходя прежде всего из их сходства, из сложившегося представления о собственном подобии. Но как не сделать этого? Посмотрев эти рисунки, Эльза сказала мне в автобусе, увозившем нас вечером из Симиеза: «Я довольна, потому что он не думает о тебе ничего дурного...» Она опасалась, что в моих портретах, сделанных Матиссом, обнаружится некая задняя мысль, его суждение обо мне...

Странное состояние — сидеть перед этим человеком, пытающимся тебя уловить (идет какой-то разговор, хорошо, вот так, не двигайтесь...), скорее как фотограф, нежели как живописец, но в самых нефотографических целях. Карандаш бежит по большому листу бумаги, быстро, кажется, быстрее некуда,



Бодлер. Литографский карандаш. 1944. Опубликовано в «Цветах зла», 1947

можно подумать, что он стремится поставить рекорд. Рука следует линии, арабеску, закон которого ускользает, взгляд художника ни на минуту не обращается к руке. К руке, вписывающей тебя в рамку белого листа. Портрет — это человек, сведенный к данному листу, лицо не как оно есть, но как оно есть на этом листе, как оно вписано в этот лист. Иногда случается, что рука в своем стремительном движении, увлеченная тем, что ей надо сказать, не считается с бумагой: она подходит к границам листа и тогда, в этот момент, Матисс поджимает рисунок — так поджимают букву в конце строки, — чтобы уместить все лицо, все, что ему необходимо сказать об этом лице... Портрет, который Матисс делает с меня, — это буква, которой он говорит то, что хочет сказать обо мне. Эльза была права, важнее всего, приятнее всего было то, что в сказанном им обо мне и в самом деле не было ничего дурного.

Но речь не о моем портрете. Речь о портрете Бодлера.

Лицо Бодлера давно занимало Матисса. Делая фронтиспис к *Цветам зла*, он не впервые мерялся силой с этой загадкой. Изображение Бодлера — это проблема, которая в настоящее время, почти через восемьдесят лет после смерти поэта, несколько отличается от проблемы портрета. Изображение Бодлера сегодня не сводится к его портрету, оно выходит, оно должно выйти за рамки портрета. Портреты Бодлера уже есть: они — материал, исходный документ для Матисса, для того, что Матиссу нужно сказать о Бодлере сегодня.

Бодлер Матисса — это, естественно, Бодлер не современников, а потомков. Это не может быть ни юноша с «детской» черной бородкой, каким увидел двадцатилетнего поэта Эмиль Деруа и описал Банвиль, с его «прелестной черной и густой шевелюрой, выходящей от природы, как у Паганини, которая падает волной на шею Ахилла или Антиноя». Ни тот, встреченный Готье в 1849 году в отеле *Пимодан*, еще молодой человек с «легкими и шелковистыми усами», с глазами «цвета испанского табака» и рисовой пудрой, от которой «голубоватый цветок тщательно выбритых щек» кажется бархатистым, не говоря уж о «женственной белизне шеи» и т.д. ... Ни даже тот, уже более похожий на Бодлера, так поразительно написанного в *Мастерской* Курбе, ни человек, о котором Теофиль Готье скажет позже: «Лицо его исхудало и как бы одухотворилось, глаза казались больше, тонко вылепился и стал тверже нос, губы таинственно сжались, словно затаив в уголках рта саркастические секреты...» и так далее. О нищета прилагательных, пытающихся воспроизвести человеческое лицо!

Нет, точка отправления Матисса — это скорее Бодлер Надара. Или гравюра на фронтисписе *Цветов зла* в издании Калман-Леви. Хотя бы в том, что относится к воротнику и галстуку на трех вариантах этого портрета, лежащих передо мной. Два этюда углем, которые предшествуют рисунку литографским карандашом, итогу этих размышлений. От первого этюда ко второму и, наконец, к рисунку, завершающему поиски, физиономия Бодлера постепенно утратила наполеоновские черты, которые она приобретает с такой легкостью. Отчетливее проступил костяк лица. Я слышу Матисса: «Портрет — это не урок анатомии». Изменился даже взгляд, особенно взгляд: он, можно сказать, очистился и в то же время наполнился... очистился от того, что было зрачком, наполнился тем, что есть видение. И только в рисунке носа



осталось что-то от описания Готье. Но великая, пронзительная тайна — это рот.

Три стадии рта — от растушеванного рисунка к линейному, от моделировки губ к простому разделению губами пространства между носом и подбородком... эти три стадии, показывающие, как Матисс избавляется от светотени, чтобы найти соотношение, от костяка, чтобы найти равновесие, говорят нам о том, что должен понимать, что понимает Матисс под *шагом вперед*, больше, нежели могла бы сказать пространная речь. Шаг вперед в портрете Бодлера. Более того, шаг вперед в истории искусства. Эта история рта Бодлера — в известной степени история живописи Матисса, всей живописи Матисса.

Вот хотя бы: оставим на время Бодлера и вернемся к тому господину, воротник которого не так уж отличается от воротника Бодлера, а лысина, возможно, всего лишь результат исчезновения бодлеровской пряди, и очки он носит, как сам Матисс, если не как Бодлер... вернемся к этому господину на обороте *Предсуществования*, похваляющемуся, что заботами колониальной администрации он долго жил в какой-нибудь Индонезии, под необъятными сводами дворцов. Взгляните на этот рот, неуловимую линейную вариацию рта, нарисованного так же, как рот Бодлера, и сравните эти два портрета, выражение лица на этих двух портретах.

Не так уж велика разница. Но между ними — бездна. А ведь эти лица принадлежат к одной семье, вне всякого сомнения, к одной семье. И их воспоминания, их грезы — тоже родственны. Есть некое сходство между Бодлером, который всю жизнь возвращался в мечтах к тому, что увидел в молодости, когда генерал и мадам Опик отправили его в Индийский океан учеником лоцмана на борту грузового судна, и колониальным чиновником, придуманным Матиссом, пенсионером, который возвращается в метрополию с большим запасом воспоминаний, нежели волос (*Воспоминаний у меня на много тысяч лет*), из края кораллов и эмалевых рыб, из края, где лагуна, да, та самая, о которой, как никто другой, может бесконечно говорить Матисс...

Не так уж велика разница между одним и другим человеком, между одной и другой мечтой, между Бодлером, несравненным Бодлером, и любым другим человеком в данном обществе, и, возможно, вы, будучи чутки к смешному и комическому, что еще не есть чувство юмора, возможно, вы напрасно так презираете этого чиновника. Сопоставьте два изображения — портрет автора *Цветов зла* и портрет администратора второго класса — и подумайте, прошу вас, подумайте на досуге...

Ну... ну... получилось? Сумели вы *наконец* увидеть Бодлера и этого человека, как двух людей? Сумели вы... Если вы достигли этой отстраненности, этого научного бесстрастия, этой человеческой высоты виденья, вы, может быть, поймете, что я подразумеваю под шагом вперед... Но не обо мне речь. Я говорил о Матиссе. О рте Бодлера и об этом другом рте, рядом.

В сущности, понимаете ли вы, глядя на эти два рисунка, что они *прекрасны*? Словом *прекрасно* обычно разбрасываются так легкомысленно. Я пишу его здесь обдуманно, твердо, настойчиво. Эти рисунки прекрасны. Вы следуете за мной? Вы тоже так думаете. Повторите: эти рисунки прекрасны... Хорошо, а теперь скажите мне, почему эти рисунки прекрасны... в чем это заключается? Можно это объяснить? Похожи они на этих двух людей, с которыми мы не были знакомы? Прекрасное в сходстве? Нет, нет. Но тогда...

Вот еще одна загадка сфинкса: что есть человек? И тот, кто хочет пойти дальше, должен сначала ее разрешить, иначе сфинкс его пожрет. На пути рисунка стоит еще одна загадка сфинкса, заданная Матиссом, и тот, кто не разрешит ее, не поймет урока Матисса, не сможет пойти дальше.

А ведь и Матиссу, и человеку только это и нужно: пойти дальше. Дальше запечатленных подоби́й.

#### ПРИМЕЧАНИЕ 1968 ГОДА

Первый след текста *Запечатленных подоби́й* я нахожу в письме Анри Матисса из Ванса, датированном 15 ноября 1945 года: *Могли ли я напомнить, не слишком Вам досадив, что Вы должны сдать Магту свой этюд, который мне очень нравится, сразу, как перечтете его. Не увлекайтесь правкой. Я нахожусь, что он и так хорош.* И в своем письме от 26 ноября он приписывает на полях, снизу вверх: *Спасибо за добрые слова, которые вы написали обо мне, я хотел бы, чтобы они были заслуженными.* Я сдал *Подобия* Эме Магту, должно быть, довольно скоро, в начале 1946. Однако номер *Пьер а фё* появился лишь год спустя (*вышел из печати в Париже 17 января MCMXLVII*). В 1946 году Матисс, как я уже упоминал в *Высоком грезенье*, приехал в Париж в начале июня. Он провел все лето в своей квартире на бульваре Монпарнас. В то время я, выведенный из терпения медлительностью, с которой Мурло выпускал *Цветы зла*, издававшиеся за мой счет, а также запаздыванием номера *Пьер а фё*, погрузился в ту большую главу проектируемой книги, которая должна была, как мне представлялось, уравновесить *Матисс-ан-Франс*, то есть в *Высоком грезенье*. Я читал ее кусками своему «персонажу». Но только в ноябре 1946, когда у него в руках уже была верстка *Подобий* (я пришел поблагодарить его за цветы, присланные Эльзе к восемнадцатилетию нашего с нею знакомства), Анри Матисс, прочтя там слова Эльзы, сказанные ею по выходе от него, в автобусе, увозившем нас в Ниццу, после того как она увидела рисунки, которые он сделал с меня в Симиезе, лукаво взглянул на меня и напомнил, что в тот день, войдя в комнату, где были развешаны на стене все мои портреты, Эльза спросила у него, указывая на один из них: «А кто этот юный сноб, вон там?»

Трудно сказать, какими путями идет мысль в голове человека, но нет сомнения, что именно фраза Эльзы, воспроизведенная в моем тексте (*Я довольна, потому что он не думает о тебе ничего дурного*), побудила Матисса попросить Эльзу позировать ему. Портреты Эльзы были сделаны там, на бульваре Монпарнас, в ноябре того же года — три из них он подарил мне: один типа *тема*, углем, и два линейных, пером, типа *вариация*. Эти последние собранностью линий, внезапно делающих резкий прыжок и сразу, на полной скорости, возвращающихся к самим себе, напомнили мне, в дни Гренобльской олимпиады, слалом. С той только разницей, что здесь сам художник выбирает для себя путь и ворота, где рука должна повернуть. Какая глупость, что мне в ту пору не пришло на ум хронометрировать длительность работы над портретом, я хочу сказать — гонки. Ведь если мы восхищаемся гонщиками, переживающими каждую сотую долю секунды, то что сказать о мгновенных переходах мысли, о ее скорости? В свете этого нам еще многое предстоит понять в функционировании мозга или, лучше сказать, духа.

Возможно, мне не пришло это в голову из-за впечатления обратного порядка: в тот год один кинематографист попытался схватить механику работы художника с помощью замедленной съемки, разложив движение пишущей руки на составные моменты. Тогда как на самом деле чудо было как раз в скорости: и мне следовало об этом подумать, глядя на руку, движимую внутренним порывом, словно создававшую подлинно сюрреалистский текст в процессе творчества, когда стремительность бега подавляет критическое сознание. Заново выдумывая мир, заново выдумывая Эльзу...

По ту сторону запечатленных подоби́й.

#### ПРИМЕЧАНИЕ 1969 ГОДА

Текст, только что прочитанный вами (опубликован в *Пьер а фё* 17 января 1947), несколько опередил книгу *Цветы зла*, которая появилась 10 февраля того же года. Как вы сейчас увидите, в ней не все еще было закончено. Действительно, получив верстку, художник возмутился: «Цветы

зла Анри Матисса!» Мы забыли Бодлера. Пришлось употребить немало дипломатических усилий, пока удалось добиться согласия А. М. на то, чтобы в окончательном варианте шмуцтитла его имя стояло первым:

АНРИ МАТИСС

ЦВЕТЫ ЗЛА

ШАРЛЬ БОДЛЕР

Матисс попросил меня объяснить, как родилась эта книга, и в страничке послесловия за моей подписью, взятой с небольшими переделками из *Запечатленных подобий*, которые уже были отданы в *Пьер а фё*, сообщалось, что, кроме утраченных литографий, в книге помещены офорт на фронтисписе, рисунок на обложке, а также украшения (буквицы и виньетки). Шестьдесят девять рисунков, к которым следует присовокупить также и тот, что был сделан для обложки, выгравировал на дереве Тео Шмид под непосредственным наблюдением Матисса, вносившего свои поправки. Новые оттиски гравюр всякий раз показывал художнику; всего было сделано пять или шесть комплектов, Матисс часто говорил, что этот «художник-гравёр» отлично чувствует его линию. Что касается прочих деталей этой работы, я рассказываю о них дальше, в тексте *Матисс и Бодлер* в связи с одним почти тайным предприятием, в которое втянул меня несколько позже Анри Матисс. Пересматривая теперь один за другим тексты, в которых я постарался рассказать об этой истории, я не нахожу нужным воспроизводить здесь заметку, помещенную *in fine Цветов*; разве что ее последнюю фразу, и не столько из-за того, что она подчеркивает интерес этой книги для библиофилов, сколько из-за финального вывода, послужившего, позволю себе сказать, трамплином для моей грезы:

...Бесконечное титание, с которым он (Анри Матисс)... относился к типографскому оформлению этой книги, стремление обогатить это издание свидетельствами о том, что он придавал огромное значение своему опыту слияния с позицией Бодлера в ее сокровенной сути.

В этом примечании, которое пишется в дни столетней годовщины со дня смерти автора *Цветов зла*, я, быть может, вправе упомянуть о том, что, читая эту фразу двадцать один год назад, когда я принес ему страничку, о которой идет речь, Анри Матисс, посмотрев на меня по своему обыкновению поверх очков и задержав на мне свой взгляд, прошептал потом: »В ее сокровенной сути? Хотел бы я в это верить!»

Этот человек не допускал случайных слов.

# МАТИСС И БОДЛЕР

(1946)

Преди-слобие и После-слобие

1967

*Двадцать три литографии Анри Матисса к Цветам зла, представленные Арагоном.*

MCMXLVI

## ПРЕДИ-СЛОВИЕ

Вы сейчас прочтете тот самый текст, который обещан в примечании к *Запечатленным подобиям*. Он, пожалуй, был моим ответом на приведенные выше слова Матисса, сказанные перед выходом в свет *Цветов* (*В ее сокровенной сути? Хотел бы я этому верить!*). Матисс попросил меня написать короткое введение к особому тиражу — всего в пяти экземплярах — *Цветов*, которое вышло под названием *Двадцать три литографии Анри Матисса к «Цветам зла», представленные Арагоном*, и было помечено датой MCMXLVI. Это те самые «рисунки», сделанные заново, а затем перенесенные на камень. Матисс сохранил их только в этом альбоме. Я колебался, воспроизводить ли здесь, в книге, эти четыре странички, и все же — вот они. Из-за одной странной истории.

Дело в том, что в мой текст в альбоме *Двадцать три литографии* вкралась одна ошибка, которую нельзя считать ни совершенно случайной, ни вполне сознательной, странным образом я называю там стихотворение

*В объятиях любви продажной  
Жизнь беззаботна и легка...<sup>1</sup>*

*Падением одного Икара*. У Бодлера оно называется *Жалобы одного Икара*. Читая верстку, я заметил ошибку и уже собрался ее выправить, когда моя рука меня остановила. Словно говоря мне... И я оставил неправильное название.

Чтобы понять причину этого, необходимо сравнить два образа Икара — тот, что в *Цветах*, и тот, что в *Двадцати трех литографиях*. В первой книге на фотолитографии Икар — персонаж мужского пола — выглядит (как из-за волос, уложенных локонами, за ухом и под ухом, так и из-за своего сходства с натурщицей, которую часто рисовал Матисс) спокойным — я говорю о нем спокойный, как говорят о море, — андрогином, голова его расположена на листе бумаги вертикально, взгляд устремлен чуть вверх. На литографии в альбоме, хотя модель явно та же, дух Матисса обошел его руку. Здесь в голове Икара ощущается движение вперед и вниз, рот тот же, но и не тот, волосы уже не причесаны, а во взгляде есть что-то поистине *демоническое*. Его красота — красота Мельмота. Отчего я и заменил невольно *Жалобы* — *Падением*. В модуляциях этих двух образов, даже если Матисса больше удовлетворял первый, кроется нечто, вызывавшее у него подозрения, почему он и решил оставить второго Икара лишь очень немногим (1967).

Я уже рассказал об этом несчастье: о технической аварии, погубившей долгие и быстролетные мечтанья Анри Матисса, связанные с Бодлером, о тридцати литографиях, поврежденных влагой и оставшихся лишь на фотографиях, о том, как художник решил сделать эти рисунки заново, руководствуясь снимками, и о том, как он отверг эти заново сделанные рисунки, потому что, несмотря на всю их красоту, из них ушел порыв, дух Бодлера.

И все же вот они, и мы, пятеро или шестеро, ревниво сохраним память о них. Как урок, преподанный нам Матиссом, как пример творенья, отторгнутого творцом, Евы, отверженной богом за то, что уступила змию. Когда-нибудь художники сравнят фотографии, которым отдал предпочтение Матисс и

<sup>1</sup> Перевод Эллиса.



которые послужили иллюстрациями к *Цветам зла*, с этими повторами его первоначальной мысли, которым он вынес столь решительный приговор. Они постигнут смысл этого выбора, этой самохирургии художника. Они увидят, как Матисс разбивает зеркало, в котором осталось только его отражение и уже нет отражения Бодлера. И, быть может, устроятся самих себя, легкости своего довольства собой. Тут есть отчего не устоять на ногах.

Как перевести в слова то, о чем говорят на своем языке эти рисунки, эту речь отсутствия, где с каждым синтаксическим сдвигом стирается что-то ранее выраженное, исчезает Бодлер? Странность этой истории в том, что и после того, как Бодлер испарился, его исполнители остались на месте; остался, если угодно, Матисс, но этого Матисса мы видим в глазах актеров, еще минуту назад читавших *Приглашение к путешествию* или *Падение одного Икара*, это Матисс в отсутствие Бодлера, присутствие Матисса в отсутствие Бодлера; и тем самым Матисс, непохожий на себя самого (я в нетерпении подыскиваю словарь этой белой ночи).

Мне хотелось бы предложить вам два образа, чтобы сделать понятнее (попытаться сделать понятнее) то чувство, которое возникает, когда после фотолитографий *Цветов зла* обращаешься к этим отстраненным рисункам, к этим своего рода *Осужденным стихотворениям Цветов зла*. Мы — гимназисты, впервые попавшие за кулисы: пораженные и взбудораженные тем, что перед нами обычные мужчины и женщины, которых уже не озаряет волшебный свет рампы, не преобразует пламень текста, пораженные и взбудораженные этими женщинами, уже *несовершенными*, естественными, стесняюще человеческими... Этот образ тоже играет отсутствием, он негативен, в нем важно то, чего уже нет, угасшие огни, но наша игра усложняется тем, что свет Бодлера — черный свет, а что, скажите на милость, происходит, когда угасает черный свет, если это вообще может быть названо угасанием? Сначала, еще до того, как я долго играл с этими рисунками, до того, как дал волю своим мыслям и грезам, вытесняя один рисунок другим и не зная, *какой* предпочесть, сначала я полагал, что в отсутствие Бодлера найду одного Матисса. Но, по правде говоря...

По правде говоря, здесь свершается переход не от Бодлера к Матиссу, но от *Цветов зла* к чему-то, еще не имеющему имени, откуда ушел Бодлер, но не ушло то, что было встречей Матисса с Бодлером. И мне вспомнилось предложение, к которому до сих пор относились как к парадоксу, — предложение Изидора Дюкасса, графа де Лотреамона, хотевшего, чтобы произведения романтиков, написанные *во славу зла*, были переписаны *во славу добра*: я рискую думать, что здесь, после того как черный свет погашен, перед нами — *Цветы добра*.

## ПОСЛЕ-СЛОВИЕ

Могу ли я, по-вашему, умолчать здесь о моих собственных задних мыслях? Я только что рассказал о том, как, сравнивая два изображения Икара, иллюстрирующие Бодлера, обнаружил в себе тайное влечение, своего рода *неосуществленный акт*, проявившийся в оговорке — в том, что *Жалобы* я назвал *Падением*. Но куда это все же ведет Матисса? В 1947 году в издательстве *Тернад эдитер* выходит без всякого упоминания о Бодлере большой альбом *Джаз*, произведение, поразительное со всех точек зрения и являющееся вехой в истории искусства XX столетия, оно возвещает последний период творчества Матисса, замечательный финальный период коллажей. В этом альбоме есть текст, написанный рукой Матисса: *Рисовать ножницами*. Но я сейчас заговорил о *Джазе* не ради этого. Мое внимание привлекает изображение Икара — сумеречный Икар на синем фоне, пронзенный в самое сердце, а вокруг него золотые пятна, художник



заставляет нас рассматривать их как солнца или, если вы так предпочитаете, как звезды. Это — падение Икара, того самого Икара, лицо которого дважды появлялось в черном свете Цветов зла. Здесь лицо невидимо. Но самое удивительное, что в Джэзе этому Икару сопутствует комментарий, написанный монументальным почерком Матисса и потому занимающий в книге целых три страницы большого формата:

*Характер нарисованного лица зависит не от его особых пропорций, но от духовного света, который оно отражает. Поэтому два рисунка одного лица воспроизводят один характер, даже если пропорции лица на этих двух рисунках не одинаковы. У фигового дерева нет ни одного листа, полностью подобного другому; все они различны по форме; и все же каждый воскликнет: вот — фиговое дерево.*

Я прочел это только в 1948 году, когда Матисс подарил нам с Эльзой Джэз и нарисовал возле дарственной надписи портрет совсем юной женщины, с которой мы познакомились раньше него. Все это не слишком связано с предыдущим, а также и с последующим, что я, помнится, подумал, глядя на этот рисунок, что он так и кричит: *Фиговое дерево!* Но я не хочу отклоняться от Икара.

Икар Джэза — возврат к теме, уже разработанной художником. Существует первый вариант, датированный 6/43, именно его А. М. счел нужным поместить на фронтисписе *Верв* (том IV, № 13), в том номере, где рядом с датой выхода из печати — 8 ноября 1945 года — значится: *Этот специальный номер «О цвете» объединяет произведения Анри Матисса, созданные за последние четыре года, и ниже: Обложка, фронтиспис (Падение Икара) и титульная страница сделаны летом 1943 года.* Тот, кому приходилось работать с Анри Матиссом над доводкой книги, знает, какую точность он всегда вносил или требовал внести в формулировки издательской аннотации, видя в ней не коммерческий текст, но подлинное описание книги и своего замысла.

Так что я прошу вас отнестись к этим нескольким строчкам и к тому, о чем они говорят, с серьезностью, которой они заслуживают.

Этот разысканный мною сейчас номер *Верв* в зелено-белой обложке был, можно сказать, первой демонстрацией, своего рода кратким обзором всего, передуманного Матиссом на языке живописи за прошедшие четыре года. Он вышел в момент, когда мы только-только выбрались из тоннеля на свет, у нас едва было время оглядеться и привыкнуть к этому свету, то есть необходимое, чтобы собрать все, созданное художником с 1941 по 1945, вручить это Териаду и опубликовать с присущей этому издателю тщательностью. К репродукциям картин в «Верв» были приложены схемы, нарисованные чернилами, их сделал сам А. М., обозначив краски, которые он употребил. (*Параллельно с репродукциями своих полотен*, — говорилось в аннотации, — *он знакомит нас со всеми элементами своей палитры.*) Из всего этого и сложился манифест, носивший, не забываяте, название *О цвете*, то есть отражавший самую суть живописи, суть жизни Матисса.

(И когда я говорю жизнь, не надо забывать, что в эти годы жена и дочь художника томились в заключении, один из сыновей был в изгнании, а за жизнь другого, оставшегося во Франции, отец дрожал, отлично зная об его участии в Сопротивлении.)

Матисс сделал для *Верв* обложку — буквы названия переплетены на ней с белыми солнцами зеленого неба, на котором вырисовывается фигура Икара, также белая; низвергающийся Икар с первой полосы обложки повторяется и на ее последней полосе, в том же цветовом сочетании, но без букв названия. Обложка, сделанная летом 1943 года, воплощает мечту художника о том, что было невозможно в те дни — издание *Верв* прекратилось и было возобновлено только в 1945 году, после освобождения Франции. К тому же лету 1943 года, то есть к самой мрачной године, относится и фронтиспис журнала. Это Икар, очень похожий на Икара, сделанного после Освобождения (в Джэзе), но отличающийся от него некоторыми особенностями: разверстое синее небо фона рассечено здесь посередине косым лучом черного света, на котором вырисовывается белый Икар, чье сердце как бы взрывается красным огнем, его-то Матисс и называет *Падение Икара* (шесть солнц, одно наверху, на черном, два с половиной на синем слева, полтора на синем справа, в согласии с равновесием асимметрии, которое так любит Матисс). *Падение Икара*, созданное летом 1943 года, ценно не только как символ, и все же оно, разумеется, символ. Не случайно повторенное на фронтисписе специального номера *Верв* «О цвете», оно открывает этот манифест 1945 года, задуманный, кажется, еще в 1941. Оно — интродукция к аппликациям из цветной бумаги, которые, таким образом, подаются как итог долгих мечтаний Матисса о цвете, и его смысловая нагрузка, заряд смысловой нагрузки, в нем заключенный, имеет тем большую ударную силу, что наклейки из цветной бумаги вводятся здесь без всяких комментариев, одним этим примером, открывающим альбом, демонстративно. В то время это



Падение Икара (черный фон). Гуашь, вырезка.  
Июнь 1943, «Джаз». 1945



могло сойти просто за чудачество, но с тех пор на наших глазах развернулась целая *система*. Номер *Вера*, о котором я говорю, отделяют от *Джаза* всего два года, но «экзерсисы» с крашеной бумагой приобрели такой размах в последние годы жизни Матисса, что сейчас в этом *Падении Икара*, помещенном на заглавной странице альбома 1945 года, нельзя не видеть глубокого замысла художника.

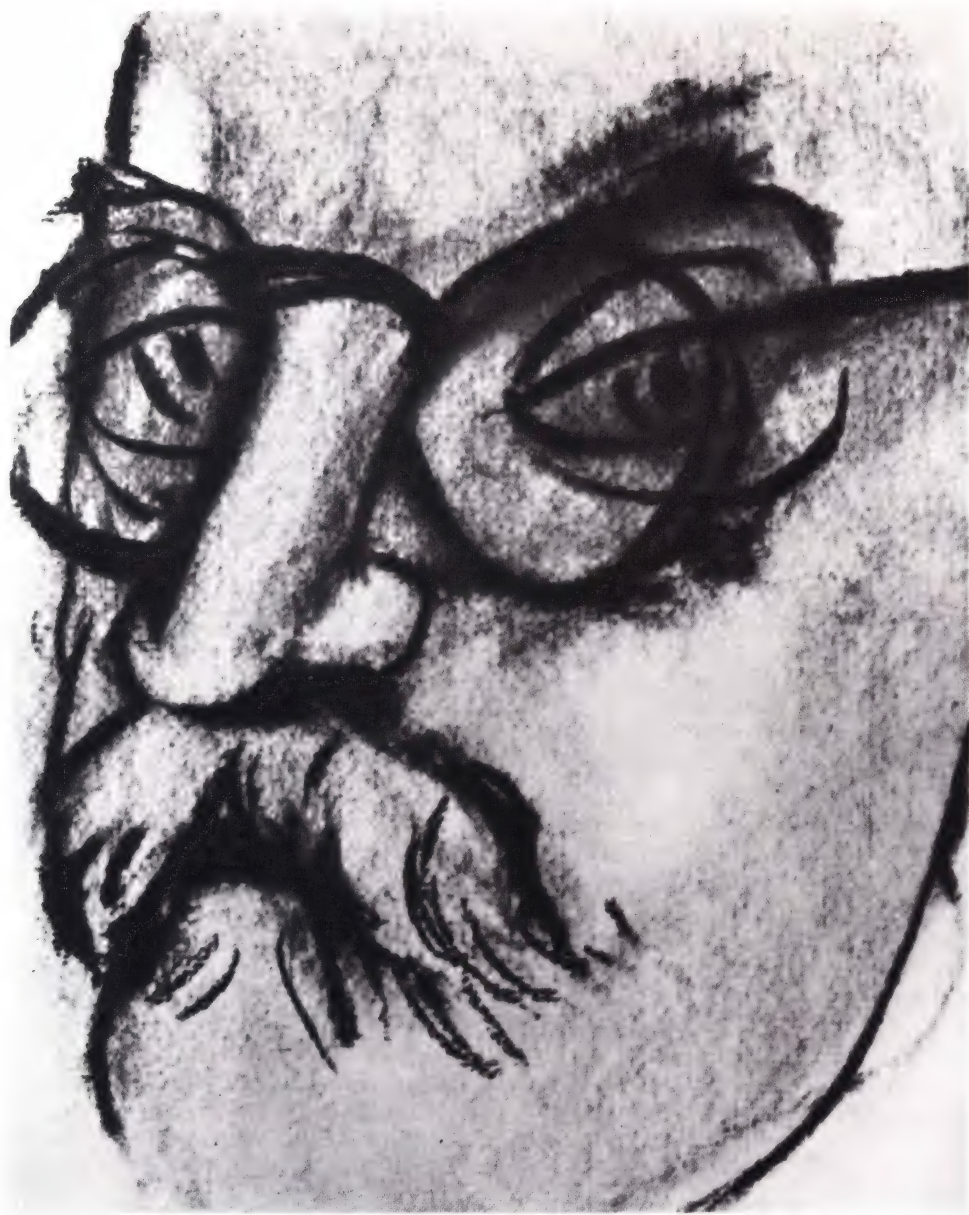
Скажу больше: задолго до того, как тем июнем 1943 года мечта обрела форму Икара, А. М. сказал мне, как я уже писал (беседа 18 марта 1942 года): *Вот все и складывается так, как если бы я был человеком, готовящим себя к работе над большой композицией*. Тогда, в марте 1942, меня поразила только скромность художника. И лишь много позднее я понял, что именно возмещал он мне на самом деле. Ведь в конце концов такие полотна, как *Танец* или *Марокканцы*, тоже могли быть сочтены *большими композициями*. Но нет, Матисс имел в виду другое. Когда в 1945 году он помещает первое *Падение Икара* на фронтиспис *Вера* «*О цвете*», все еще позволено думать, что под большой композицией он подразумевает такие картины, как *Идол*, *Лютня* или *Королевский табак*. Еще не вполне понятно, что поместить «Падение Икара» на фронтиспис — это для Матисса эксперимент, пробный шар, что он хочет посмотреть, как будут реагировать на эту затею, с которой после *Джаза* (1947) уже нельзя будет не считаться, уже нельзя будет рассматривать ее просто как игру. Здесь, в *Джазе*, новый Икар будет уже назван коротко — *Икар*... но пока мы еще не добрались до него и до того, что я хочу сказать о большой композиции, для развития этой темы необходимо задуматься на мгновение о том, что произошло за это время.

В *Падении Икара* 1943 года две полосы, закрасненные глубокой синей краской, рассекал широкий луч черного света, в котором Икар был оставлен белым, как смерть: из признаний самого Матисса следует, что желтые пятна, солнца или звезды, если придерживаться мифологии, были для него в 1943 году разрывами снарядов. Два года спустя Икар, падающий по ровному синему небу, сам сделан черным, словно тень, отмеченная красным пятном в сердце. Но этот новый вариант неотделим от мира *Джаза*, пылающего красками, от *Цирка*, среди персонажей и сцен которого он может быть сочтен за акробата, работающего без сетки. Подобное предположение выглядит тем правдоподобнее, что книга завершается наклейкой *Салазки*, где синий силуэт персонажа, влекомого вниз головой этими самыми салазками, вырезан почти так же, как Икар, падающий среди разрывов снарядов на зелено-белой обложке *Вера* 1945 года. Предоставляю вам сделать из этого какие угодно выводы относительно исторических событий. Но что касается *событий духовной жизни*, позвольте мне напомнить вам, что между Икаром 1943 и Икаром 1947, а именно в момент Освобождения, в августе—сентябре 1944 года, если уж быть точным, произошло одно *событие*: *Цветы зла* — то есть воплощение грез Матисса о Бодлере и катастрофа с литографиями, поврежденными влагой.

Среди этих литографий была и та иллюстрация к стихотворению *Жалобы одного Икара*, второй вариант которой находится в особом альбоме *Двадцать три литографии*, где напечатаны рисунки, сделанные заново художником. Матисс, конечно, настаивал на том, что фотографии, чудом сделанные перед катастрофой, лучше рисунков, восстановленных его рукой: но почему же он в таком случае счел все-таки нужным издать этот альбом тиражом в пять экземпляров? Может, именно ради той разницы, которая была между двумя его творениями? И может, то, что я пытаюсь здесь сказать, справедливо не только в отношении Икара, хотя в Икаре всего нагляднее: ибо, объективно, не я один, сравнивая эти два образа (Икара, показанного через лицо), найду, что второй Икар потрясает сильнее, что он *прекраснее* первого. И, вступая в противоречие с собственным утверждением в предисловии к Матиссу и Бодлеру, скажу, что не только то, о чем я говорил там, породило «неосуществленный акт», обнаруживший себя в замене *Падением одного Икара* названия стихотворения, озаглавленного у Бодлера *Жалобы одного Икара*. Это был, бесспорно, и результат полусознанных размышлений о двух Икарах, о пронзительном трагизме, жертвенности во взгляде второго Икара, отделяющих, обособляющих его от первого, слишком *портретного*, чего нельзя было не заметить, зная женщину, послужившую для него натурой.

Так случилось, что недавно эти образы и весь связанный с ними подспудный груз мыслей всплыли, можно сказать, сами собой, как бы иллюстрируя один из романов Эльзы Триоле в нашем *Перекрестном собрании романов*. Героиня *Луна-парка*, так и не появляющаяся на страницах романа, внезапно предстала передо мною в облике второго литографированного Икара благодаря фразе, прямо-таки навязывающей этот образ: *В наши дни Икар — женщина...* Ее образ стоит как бы посередине между двумя *Падениями Икара* 1943 и 1947 годов. Вспомним, что замечательное стихотворение Бодлера *Жалобы одного Икара* (и не стоит ли призадуматься также над этим одним Икаром, подразумевающим множество Икаров...) завершается четверостишьем:

*О любовь к красоте! В том огне  
Я сгорю, я погибну безвестно,*



Автопортрет. Карандаш. 1937

Безымянной останется бездна,  
Что послужит могилою мне<sup>1</sup>.

И это усиливает связь романа Эльзы с образами Матисса: ибо в ее романах *любовь к красоте*, к искусству — основная константа (*основная тема*, говорит Эльза). И хотя она это отрицает, я вижу предуменьшенность в том, что Бланш Отвиль, героиня *Луна-парка*, воспринимается как символ произведения искусства, да и сама Эльза не только не исключает, но даже считает вполне вероятным, что у читателя может возникнуть подобная мысль. Так же как я не могу отделаться от ощущения, что *демонизм* второго Икара *Цветов* связывает его падение с падением Люцифера и тем самым подчеркивает демонический характер искусства. Остановите меня, сбейте с этого пути. Ну хотя бы каким-нибудь анекдотом.

Я ведь еще должен рассказать историю Икаров-близнецов с зелено-белой обложки *Вера* 1945 года. Когда Териад принес Матиссу зеленый оттиск обложки, где человеческая фигура, буквы и разрывы снарядов еще оставались белыми в ожидании, пока будут оттиснуты другие цвета, Матисс вдруг положил свою ладонь на руку издателя и сказал ему, чтобы он на этом остановился, отказался от других красок — красок, предусмотренных им, Матиссом, — чтобы он считал обложку законченной. Напоминаю еще раз, содержание этого номера было сформулировано в заглавии: *О цвете*, и я считаю необходимым подчеркнуть странность поведения величайшего из колористов нашего времени, внезапность его решения в выборе цвета. Здесь *прекрасное* рождено уже не рукой художника, но его разумом, и этот Икар, *Женщина или Демон*, навсегда останется памятью о взгляде художника, потрясенного белизной, как неким антиподом *искусственности*. Если вы хотите, чтобы я сказал, к чему клоню, какой смысл придаю Икару, падающему на мой манер, я скажу... но разве я не на этом остановился, когда, следя за Икаром в его падении, говорил о «большой композиции»?

Смысл всего этого сводится к тому, что я постепенно заметил одну вещь, ускользавшую от меня раньше в «наклейках» Матисса, то, чего я не мог понять, ни беседуя с ним 18 марта 1942 года, так как их тогда еще не было, ни еще долгое время спустя, а именно идя от пробы к пробе, осуществляя свой опыт с рисунками двух типов, для которых я (среди прочих) служил А.М. «натурой», изобретая, как он мне объяснял, знаки, сводящие изображение к ряду иероглифов, делая вырезки из цветной бумаги, художник и в самом деле готовился к тому, чтобы взяться, браless наконец за большую композицию. Иными словами, в представлении Матисса, хотя он и умалчивал об этом из соображений своего рода высокой хитрости, это *рисование ножницами* во всеоружии арсенала знаков, на высоте мастерства, достигнутого рукой и глазом, эта резьба по цвету и была большой композицией; именно эти наклейки, вырезанные из бумаги, предварительно окрашенной гуашью, и постепенно занимавшие главенствующее место в его творчестве последних восьми лет, и являлись живописью большой композиции, к которой он так давно готовился. Это «большая композиция» вовсе не в том смысле, в каком является «большой композицией» *Тайная вечеря* Веронезе или *Смерть Сарданапала* Делакруа. Здесь другое — эту обнаженную женщину, очерченную с обеих сторон обрезом ультрамарина на белом фоне, это обнаженное пространство, допускающее инверсию — ультрамариновую женщину между двумя створками белизны, — эту наклейку из *Джаза* легко представить себе *монументальной*, на плоскости огромной стены, гигантского фасада, что и подтверждает присущий «вырезкам» характер *большой композиции*, нетрудно ведь доказать, что, как ни *увеличивай* какого-нибудь Гюстава Моро, монументальности он не приобретет и названия «большой композиции» не заслужит.

*Я делаю портреты*, — говорит Рембрандт. *Урок анатомии* или *Ночной патруль* — это портреты... А Анри Матисс не считает «большой композицией» ни *Негу, роскошь и покой* (1904), ни *Танец* (1910). Большая композиция начинается там, где художник владеет выразительными средствами, которые не оставляют места колебаниям, когда выбранные им выразительные средства — крашеная бумага, вырезка, наклейка (или накалывание) — не допускают никаких колебаний в момент работы, не могут их допустить по самой своей природе, и проблема сводится полностью к их *расстановке*, к композиции, как таковой. Здесь нет места искушениям нюансов, нет места сомнениям. Матисс только скажет своей помощнице, скажет издали, *не прикладывая руки для выполнения своей идеи*, что-нибудь вроде: «Чуть левее, немного выше...» Помощница передвинет вырезку и спросит, прежде чем ее приколоть: «Так, мсье Матисс?» Он отвечает не сразу: он смотрит на черную танцовщицу или на лагуну... Я представляю себе Чимабуэ, пишущего Христа или Богородицу: должно быть, он вот так же подымал веки и обозревал исполненные фигуры.

А этот Бодлер, о чем задумался он в своем уголке *Мастерской* Курбе? (1967)

<sup>1</sup> Перевод Е. Гуляги.



# О СХОДСТВЕ

(1968)

*Публикуется впервые.*

По ту сторону запечатленных подобий...

Зачем же художнику вообще нужна модель, если он все равно от нее отходит? Вот вопрос, который возникает, когда думаешь о творчестве Матисса в целом. Дело тут, разумеется, не в его бессилии воссоздать натуру, потому что всякий, кому знакомы модели Матисса — *определенные модели*, — их узнает, но узнает именно там, где он от них отходит, там, где выступает на первый план нарушение пропорций лица или тела. К концу жизни А. М. собрал сам в альбоме *Портреты* рисунки и картины, которые, по его мнению, могли претендовать на это название, и написал предисловие, где можно прочесть, я хочу сказать — можно понять — следующее:

*Я тщательно изучал воспроизведение человеческого лица в чистом рисунке, и, для того чтобы результат моих усилий не носил печати моей индивидуальности — как какой-нибудь портрет Рафаэля — это прежде всего Рафаэль, — я попытался около 1900 года копировать, в буквальном смысле слова, лица с фотографий, что не позволяло мне выйти за пределы внешнего характера модели. С тех пор я неоднократно возвращался к этому методу работы. Следуя впечатлению, произведенному на меня каким-нибудь лицом, я пытался в то же время не удаляться от его анатомического строения.*

В конце концов я обнаружил, что сходство портрета обуславливается оппозицией между лицом модели и другими лицами, короче говоря, его особой асимметрией. У каждой физиономии свой особый ритм, и именно этот ритм создает сходство. Эти странички побуждают пересмотреть многое, все.

Самое странное в том, что, листая эту книгу, где дисциплина портрета, кажется, держит в рабстве художника, прослеживаешь его постепенное раскрепощение. Свобода здесь выступает как итог долгого ученичества, вместе с художником проходишь путь к независимости вплоть до момента (октябрь 1946), когда Матисс, словно провоцируя зрителя, помещает два рисунка углем с Ильи Эренбурга, на одном из которых посвящение — *Илье Эренбургу*, а в подписи под другим своего рода извинение — *ПО ИЛЬЕ ЭРЕНБУРГУ*. Ни один, ни другой не похож на писателя, конечно, если понимать под этим фотографическое сходство. Но первый по некой асимметрии лица мог бы еще сойти за его портрет, хотя изображен на нем человек куда более молодой, чем была тогда модель, и более полный, словно рука рисовальщика хотела польстить натуре. Однако ключ ко всему именно во втором рисунке, настолько *не укладывающемся* в представление об Эренбурге, что в перечне иллюстраций Матисс обозначил его: *По Илье Эренбургу и после*



И. А. ЭРЕНБУРГ  
ПОРТРЕТЫ  
1946

По Илье Эренбургу и после просмотра фильма «Молодость нашей страны». Карандаш. 1946

просмотра фильма «Молодость нашей страны». Ибо, глядя на Эренбурга, которому в 1946 году было около шестидесяти, Матисс нарисовал юного Аполлона с правильными чертами и безукоризненным овалом лица, сохранившего от первого рисунка лишь незначительную смещенность левого глаза. Все это до такой степени ошарашивает всякого, кому случилось видеть писателя, что самый факт включения этого рисунка в книгу под названием *Портреты* выглядит как вызов, и нет никаких сомнений, что любой другой на месте Матисса предпочел бы утаить подобное несходство. Он же нет. Объяснение я услышал от самого художника, когда не удержался и спросил: «Что с вами приключилось в тот день?» Мои слова относились к рисунку, по поводу которого в оглавлении репродукций значилось: *после просмотра фильма «Молодость нашей страны»*. Речь идет о документальном фильме Сергея Юткевича, где снят спортивный парад на

Красной площади в Москве, А. М. посмотрел его как раз перед тем, как ему позировал Илья Григорьевич. Это зрелище произвело на Матисса такое сильное впечатление, что он не мог забыть молодых атлетов, проходивших по площади, и, глядя на Эренбурга, увидел их в писателе, не мог помешать своей руке увидеть их вновь в писателе. Не знаю другого примера признания такого рода со стороны художника. Поразительно не то, что у рисунка нет ничего общего с моделью, но что Матисс счел нужным это показать и подчеркнуть\*.

\* Кроме двух рисунков, выбранных Матиссом для *Портретов*, есть еще один, *С. Эренбурга*, где последний уже перешел в лагерь молодежи, но где воротник и зачаток одежды еще перекидывают мост между писателем и полубогом. Это все, что уцелело от того

дня. Было, как уверяют, еще четыре рисунка, но они потеряны. Не уничтожил ли их Матисс как *слишком красивые*? Возможно. Удивление перед тем, что сделала его собственная рука, могло привести и к этому.

К чему, сказал я, художнику модель, если он все равно от нее отходит? Я знаю, как смеются глаза Матисса, и, задав ему этот вопрос, я увидел в них знакомый смех. Он заметил мне лукаво, что, не будь модели, не от чего было бы отходить. Тогда я воспринял его слова как шутку. Потом, с годами, они проделали во мне свой причудливый путь: я стал любить у Матисса *как раз*

этот отход, эту свободу от модели. Теперь я принимаю его и уже не понимаю себя тогдашнего. Вгляните, например, на два рисунка м-ль Жаклин Матисс 1947 года: уголь и карандаш Конте. Оба сделаны явно в один день, но какой из них на самом деле молодая девушка, сокращенно звавшаяся *Джекки*? Даже вырез блузки, такой характерный для стиля Матисса, один и тот же, и все же разный: на рисунке углем — волевые штрихи, отсылающие нас к «выстроенным», архитектурным<sup>1</sup> портретам давней поры; на рисунке карандашом Конте — это летящая линия, дивная матиссова свобода, опережающая свою цель, вырывающаяся за границу плеча. Если говорить здесь о сходстве, то меня поражает не столько сходство черт лица на двух рисунках, сколько разнообразие приемов, карандаш требует одних, уголь — других: я не знаком с м-ль Жаклин Матисс, но я убежден, что в тот день на ней была блузка, вырезанная у ворота карандашом Конте. И не к месту ли здесь вновь процитировать предисловие к *Портретам*? Матисс пишет:

*Жизненно важное для постижения портрета озарение снизошло на меня, когда я думал о своей матери. Я ждал телефонного разговора на почте, в Пикардии. Чтобы убить время, я взял телеграфный бланк, валявшийся на столе, и стал рисовать пером женскую голову. Я рисовал, ни о чем не думая, покорный воле пера, и был поражен, узнав на рисунке лицо своей матери во всех его тонкостях. У моей матери было доброе лицо, отмеченное глубоким благородством французской Фландрии...*<sup>\*</sup>

<sup>\*</sup> Матисс любил ссылаться на эту историю: следы ее можно найти уже в *Матисс-ан-Франс*.

Чего бы я не отдал за то, чтобы отыскать этот клочок бумаги, вероятно скомканный и брошенный на пол в пикардийском отделении связи! Но эта история, по правде говоря, всего лишь введение к следующей ремарке:

*Я был в ту пору учеником, все еще старательно рисовавшим «по старинке», охотно верившим в школьные правила, в эти своего рода отбросы того, чему учили*



Илья Эренбург. Карандаш. 1946

<sup>1</sup> Ивонна Лансберг (1914), находящаяся в филладельфийском Музее искусств, или *Маргерит*, розово-белая голова (1914).



*мастера прошлого, одним словом, в мертвую букву традиции, которая презирала и именовала «выкрутасами» все, что не было взято непосредственно с натуры, все, что шло от чувства и памяти. Я был потрясен озарением своего пера и понял, что дух, который творит, должен хранить в первозданной чистоте свои находки и отбрасывать все, подсказанное рассудочностью.*

Это «озарение на почте», как его называет А. М., отмечает решающий поворотный пункт в его творчестве, определяет, хотелось бы мне сказать, все будущее художника. Думаю, Матиссу были известны слова Дидро, сказанные в Опыте о живописи: *Я знал одного молодого человека, отличавшегося хорошим вкусом, который, прежде чем нанести первую линию на свой холст, опускался на колени и молил: Господи, избавь меня от модели...* Матисс вполне мог бы повторить то же самое, поскольку, настаивая на необходимости модели, рассматривая ее как исходную точку в полном смысле этого слова, он в модели нуждался, чтобы с ней *разойтись*. Мне сегодня кажется соблазнительным объяснить все это, отталкиваясь от первоначального значения слова «модель» — не от неподвижного актера в мастерской, копируемого художником, а от модели как в ее грамматическом понимании, так и в понимании, подразумевающим под моделью определенный тип конструкции механизма или живого существа, пример, в котором важно не его частное содержание, не слова, в которые этот пример облачен, а то, каким образом эти слова между собой связаны. В общем, ну ладно, тем хуже для меня — да, я имею в виду лингвистическую модель, никуда не денешься! Глядя на конкретного человека или на конкретное яблоко, Матисс обращает внимание не столько на то, что видят все (как в грамматическом примере обращаешь внимание не на подробности разговора, хотя они нередко забавны), сколько на то, что остается, когда он от своих моделей отходит, не на образ, одинаковый для всех глаз, но на *его* непохожесть, на *его* асимметрию, на *его* особую асимметрию, бессознательно стираемую обыденным взглядом, сводящим внешность к модели, к фигуре из словаря.

Я уже рассказывал о тех днях 1942 года, когда я сам стал для Матисса моделью. Известны лишь три или четыре рисунка, репродукции которых были опубликованы, одни Матиссом, другие мною. И поскольку я предпочитаю не комментировать, а цитировать, мне о них нечего сказать, кроме того, что я уже писал в разных местах, — что мне не важно, похожи они на меня или нет! Интересно не мое лицо, интересен рисующий Матисс, некие константы этих рисунков, например расположение волос, особенно подчеркнутое на рисунках углем (темы), но обозначенное и на рисунках пером (вариации). Когда я увидел их впервые, меня больше всего поразило как раз то, что, на мой взгляд, было на меня не похоже — на одном разворот плеч, на другом нос, чрезмерная правильность черт или наоборот. Короче, перед своими изображениями я был таким же идиотом, как и все другие. Впоследствии, когда эта колода карт вновь оказалась перед моими глазами, я, глядя на тот или другой рисунок, не раз задавал себе вопрос, что за фильм, так сильно подействовавший на его руку, мог посмотреть тогда Матисс? Однако в 1942 году он вовсе не ходил в кино. Но позднее в том, что мне казалось вовсе на меня не похожим, я стал мало-помалу различать, узнавать себя. Можете считать это субъективным отношением. Во всяком случае, лицо мое с тех пор сильно изменилось, двадцать шесть лет не на шутку размазывают черты, и самому Матиссу не удалось бы теперь грезить на тот же манер, отталкиваясь от моих нынешних

отражений в зеркале. Само собой. Но, быть может, именно поэтому я могу сегодня глядеть на эти рисунки с беспристрастностью, которой не было у меня двадцать шесть лет назад. Я смотрю на себя как на ребенка, а этот ребенок, какие бы он ни корчил гримасы... Таким меня увидел Матисс, таким я останусь для других, и можете сжечь все прочие фотографии. А эти я попытаюсь выстроить в ряд как своего рода киноленту той поры. Не из нарциссизма. Но потому, что, будучи увиденным именно так и именно этим художником, я узнаю о себе куда больше, чем мог бы узнать, глядя во все зеркала мира. В конце концов, существуют и другие данные об индивидуе, коим я являюсь, коим я был, и тем, кто посмотрит собрание этих моментальных рисунков и несколько портретов, сделанных во время сеансов, когда я *позировал*, возможно, кое-что удастся узнать, как и мне самому, не столько даже о персонаже, сколько о видении художника. Впрочем, с чего это я, спрашивается, оправдываюсь? Я ведь не просил Матисса делать мой портрет! Ему это пришло вдруг в голову во время нашего разговора в Симиезе, как тогда на почте. Мне припоминается один день, необычно сумрачный для неба Ниццы. Я, пожалуй, мог бы отличить рисунки, сделанные в тот день: они особенно светлы, особенно белы. И это не случайное совпадение. У меня дома есть один из четырех рисунков углем, именно о нем я уже упоминал<sup>1</sup>, его обычно и воспроизводят то тут, то там. Нашлись и три другие *темы*. Эти четыре рисунка для Матисса — отправная точка, вернее, они были отправной точкой *похожести*, фотографического сходства, от которого он пускался в вариации. Таких вариаций тридцать четыре, это рисунки пером. Жаль, что нельзя расположить их по порядку. Они все помечены ложной датой — мартом 1943 года, — которую Матисс поставил позднее, ошибочно, и они не пронумерованы. Взгляд художника на модель колеблется от почти нежного — так мать, наперекор всякому жизнеподобию, видит сына — до предельно деформирующего. Я здесь человек всех, ну, почти всех возрастов. В 1942 году я был очень худ, голодал, как все. Рука Матисса на многих рисунках выправила эту несправедливость эпохи, превратив меня чуть ли не в регбиста. Во всяком случае, она вернула мне молодость, студенческие годы. Чтобы говорить об



Жаклин Матисс. Карандаш. 1947

о видении художника. Впрочем, с чего это я, спрашивается, оправдываюсь? Я ведь не просил Матисса делать мой портрет! Ему это пришло вдруг в голову во время нашего разговора в Симиезе, как тогда на почте. Мне припоминается один день, необычно сумрачный для неба Ниццы. Я, пожалуй, мог бы отличить рисунки, сделанные в тот день: они особенно светлы, особенно белы. И это не случайное совпадение. У меня дома есть один из четырех рисунков углем, именно о нем я уже упоминал<sup>1</sup>, его обычно и воспроизводят то тут, то там. Нашлись и три другие *темы*. Эти четыре рисунка для Матисса — отправная точка, вернее, они были отправной точкой *похожести*, фотографического сходства, от которого он пускался в вариации. Таких вариаций тридцать четыре, это рисунки пером. Жаль, что нельзя расположить их по порядку. Они все помечены ложной датой — мартом 1943 года, — которую Матисс поставил позднее, ошибочно, и они не пронумерованы. Взгляд художника на модель колеблется от почти нежного — так мать, наперекор всякому жизнеподобию, видит сына — до предельно деформирующего. Я здесь человек всех, ну, почти всех возрастов. В 1942 году я был очень худ, голодал, как все. Рука Матисса на многих рисунках выправила эту несправедливость эпохи, превратив меня чуть ли не в регбиста. Во всяком случае, она вернула мне молодость, студенческие годы. Чтобы говорить об

<sup>1</sup> См. Персонаж по имени Боль.





А. Матисс и его внучка

этих рисунках по-настоящему, мне следовало бы подойти к ним не столько через вариации лица, сколько через изображения галстука. Но я уже и так слишком задержался на том, в чем я играю роль, рискуя лишить меня способности к критической оценке.

Сохраню ли я ее, эту способность, говоря о портретах Эльзы? Они были сделаны значительно позднее. Декабрь 1946. Бульвар Монпарнас. На сеансы я не был допущен. Передо мной только результаты, я *не видел* перехода от одной серии к другой. Три рисунка углем, семнадцать линейных (шестнадцать пером, один литографским карандашом). Всего было двадцать шесть, шести нет — разорваны художником.

Матисс подарил мне рисунок углем, который обычно репродуцируют, — Эльза на нем в шляпке, с ниспадающей слева эгреткой. И два линейных рисунка, различающихся между собой тем, что первый относится к серии, порожденной этим рисунком углем (та же шляпка), а на втором Эльза в другой шляпке, украшенной вуалеткой с мушками, следовательно, он относится к другой серии, для которой нет соответствующего рисунка углем. Обе серии сделаны пером, в каждой по восемь рисунков. Два других рисунка углем, где Эльза без шляпы, на одном с распущенными волосами, вариаций не породили. Если не считать двух рисунков литографским карандашом, из которых остался один, опубликованный в *Портретах*. Этот последний требует отдельного разговора.

Странно, что в этой книге, последней из вышедших при жизни Матисса, он поместил один за другим (мне не преминут возразить, и будут правы, что это обусловлено хронологией, однако это еще не объясняет выбора *внутри* хронологии) три рисунка в таком порядке: портреты Эренбурга, портрет — точка отправления и Аполлон — точка прибытия, а затем портрет Эльзы, сделанный литографским карандашом и завершающий серию, все листы которой, за исключением этого последнего, Матисс уничтожил, сочтя их, очевидно, слишком уж далекими от модели. Можно подумать, что в данном случае, как и в случае с Эренбургом, он решил сохранить своего рода свидетельство о том, куда могли завести его мечтанья. Рисунок этот и самый мастерский по линии, и самый далекий от запечатленного подобия. Впрочем, у нас нет никаких сведений, были рисунки для литографии осуществлены в ходе работы над известными нам сериями или позднее. Не исключено даже, что они делались в отсутствие модели. Их можно отнести только к вариациям тех двух рисунков углем, где Эльза без шляпы, того из них, во всяком случае, где волосы распущены.

Этот последний, по правде говоря, связан с иным замыслом, чем те, где Эльза в шляпе. Матисс имел в виду *Книгу гиацинтов*, как мы ее между собой называли, и ему нужен был к ней фронтиспис. Речь идет о книге, идея которой обсуждалась Матиссом и мною в конце нашего пребывания в Ницце, то есть осенью 1942, в нее должны были войти стихи, написанные мною Эльзе в ту пору — *Глаза, Песнь*, — и еще несколько взятых из *Ножа в сердце*; А. М. хотел проиллюстрировать книгу исключительно гиацинтами, любимыми цветами Эльзы. Один рисунок 1943 года, который мне недавно показали, подтверждает, что А. М. не оставил этой мысли и после моего отъезда, но в те времена никаких гиацинтов в Ницце не было. После Освобождения он вернулся к этому плану, мы снова его обговорили, в письмах Матисса есть немало упоминаний о нем. 2 мая 1945 он телеграфировал мне из Ванса: *Могли бы показать вашу книгу гиацинтов 30 лионским библиофилам точка если да прошу уточнить название сердечно ваш Матисс*.

Обычно для простоты он называл книгу *Ваша Эльза*. Он, очевидно, торопился, потому что 8 мая я получил новую телеграмму: *Предлагаю Арагона лионцам...* По правде говоря, книга не была сделана ни им, ни мною. К этому времени я дополнил ее *Эльзой перед зеркалом* из *Французской заги*. Но и в 1945 гиацинтов в Ницце все равно не было, конец войны несколько задержался, и их нельзя было доставить из Голландии. В ноябре 1945, в письме, датированном 15 числом, Матисс написал из Ванса:

*Хозяин цветочной лавки говорит, что завтра придут гиацинты из Парижа. Я сразу поеду в Ниццу, чтобы отобрать их и взяться...*

19 ноября он пишет мне:

*Что до гиацинтов — я жду первых в сезоне, чтобы приняться за них, теперь уж недолго — Я написал Вофре несколько дней или недель назад (здесь сверху приписано 28 ноября), но ответа нет — Пишу снова, подтверждая мое письмо — Как бы там ни было, я этим занимаюсь — если он не сделает книгу, ее сделает кто-нибудь другой — Рассчитываю на вас, чтобы присмотреть за типографией — Пока еще представляю себе смутно, чего хочу, напишу вам об этом вскоре (Я предложил книгу 38×28 с красивым светлым шрифтом — Подходит?)*



(а, 6). Портреты Арагона (№ 45—58)





2011



2011



2011



2011



2011



2011



2011

Пошлю телеграмму Вотре, представителю лионских библиофилов — выражая мое удивление тем, что он еще не повидался с вами.



Портрет Эльзы Триоле, помещенный А. Матиссом в книгу «Портреты». Литография 1946, исполненная в качестве фронтисписа к книге «Гиацинты»

И 27 ноября снова:

Дорогой Луи Арагон,  
я получил письмо от г-на Вотре. Он пишет, что видел Вас и Вы согласны. Немогли бы Вы приехать в ближайшее время, чтобы поговорить о Вашей Эльзе?

Если Вы не приедете, я из этого дела сам не выпутаюсь. Мне необходимо все согласовать со старым типографом, которым Вы, по счастью, являетесь — Он должен мне помочь.

Я хотел бы повида́ться с Вами до прибытия гиацинтов, в которых я должен найти себя.

Должен сказать, что не помню, какой был у меня разговор с г-ном Вотре и давали ли на что-либо согласие. Во всяком случае, гиацинты, полученные в ноябре хозяином цветочного магазина, по-видимому, оказались не слишком хорошими. Что до гиацинтов 1946, то мы их лишились из-за дурной погоды. Как бы там ни было, письмо от 16 мая, написанное уже после отсылки А. М. красных заглавных букв, окруженных синими фестонами, подтверждает мне, что это не столько буквицы, сколько «Украшенные Заглавные буквы», как он сам выражается, предназначенные для «Эльзы». Однако все соглашения, на которые шли лионцы, отодвигали книгу еще на год. Текст тем временем опять расширился за счет семи стихотворений, сгруппированных позднее в сборнике *Снова нож в сердце* под заголовком *Любовь-Эльза*. В тот год гиацинтов хватало. Несколько рисунков — своего рода абстракции гиацинта, если можно так выразиться, без точной даты, но помеченные 1947, — подтверждают, что Матисс все еще не расстался с нашей затеей. Это лишь часть рисунков, сделанных в тот год, но утерянных. Случилось, однако, то, что нередко случается, когда слишком долго лелеешь какой-нибудь замысел, Матисс от него устал, к тому же он не был доволен собой, своими гиацинтами, он не находил в них себя, ему казалось, что книгу не удастся сделать достаточно разнообразной... и он от нее отказался, говоря, что, как он ни старается, она остается всего лишь красивым каталогом Вильморена.

Какова была бы судьба гиацинтов? Хотелось бы мне знать, остались ли бы они похожими? Я не могу забыть, как лилии, нарисованные Матиссом,



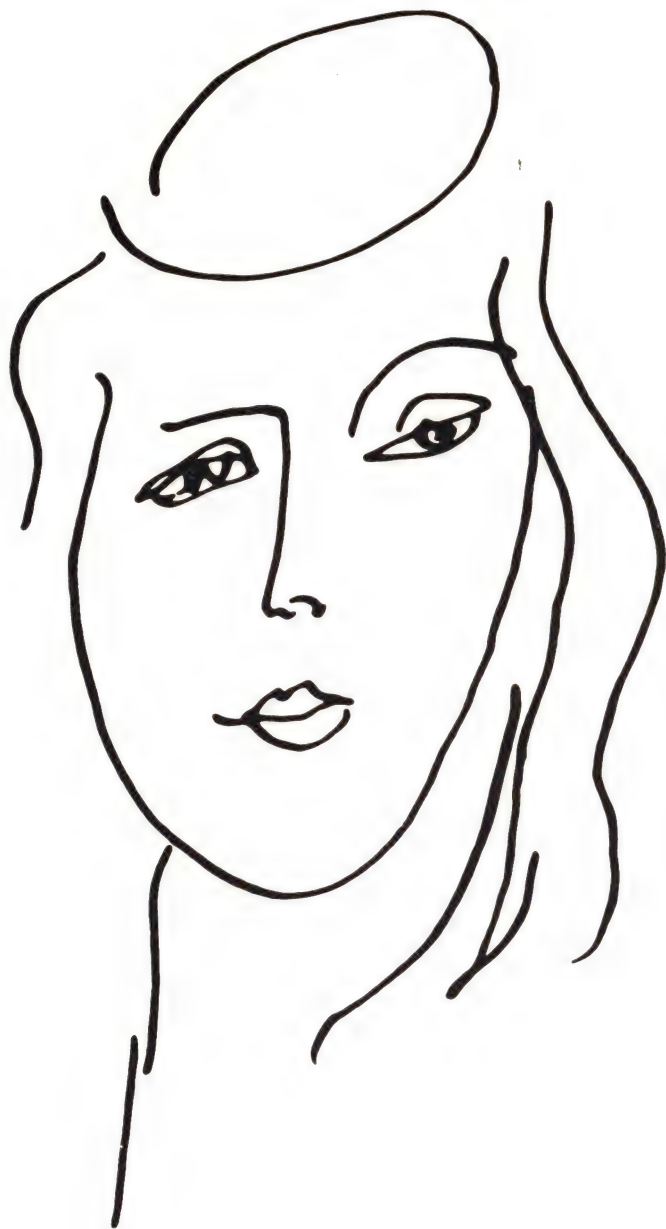


Гиацинты. Чернила. 1947

превратились в ломоносы. Художник их не уничтожил: он вообще редко уничтожал рисунки. То, что его не удовлетворяло, оставалось обычно в архиве как некий этап, как мысль, которая привела к чему-то другому и сохраняется, чтобы можно было, если понадобится, восстановить *путь*. В последние годы жизни он пересмотрел все свои рисунки и картины, накопившиеся с 1890 года, и, уничтожив то, что счел «бесполезным», подписал все остальные работы (именно тогда он и поставил несколько ошибочных дат, так как память ему изменила). Однако сейчас, когда я заканчиваю эту книгу, гиацинты так и не найдены. Прошло тринадцать или четырнадцать лет после смерти художника. *Мне повезло*, говорит Эльза... Так что гиацинты навсегда останутся похожими. Даже *слишком* похожими.

Именно для этой книги, желая сделать ее оформление более *разнообразным*, Матисс и задумал в декабре 1946 года фронтиспис с подобием Эльзы. По ту сторону портретов, помеченных, датированных шляпками. Отбросив аксессуар, отбросив то случайное, что было в этих шляпках. Поглядев на ее тогдашнюю прическу — коса, уложенная короной вокруг головы, тяжелый пучок волос на затылке, схваченный сеткой, — он попросил Эльзу распустить волосы. Отсюда два рисунка углем. По традиции он делал так все книги, начиная с *Малларме*, эти рисунки должны были в дальнейшем быть перенесены на литографский камень.

По-видимому, сам Матисс считал главной ту серию портретов Эльзы, где она в шляпке с перьями. Что до меня, я нахожу лучшим самый простой из



А. Матвеев  
46

Эльза. Рисунок чернилами № 1, который  
вместе с последующими семью рисунка-  
ми образует серию вариаций на одну  
тему. 1940



Эльза 1946



Эльза 46



Эльза 46



Эльза 46



Эльза 46



Эльза 46

Эльза. Шесть рисунков чернилами

рисунков: единственный, который помечен номером в правом углу — цифрой I. Это, по-видимому, означает, что он — первая *Вариация* соответственного портрета углем. Рисунок этот удивителен по точности, сходству, но самое поразительное в нем, самое поразительное для меня — экономия средств: одной линией обозначена шляпа, трем, с левой стороны, — движение перьев. И все же я колеблюсь, отдать ли предпочтение этому рисунку или другому, где едва намеченная рука подпирает левую щеку и угадывается жест, настолько характерный для Эльзы, что его можно найти на множестве фотографий разных лет.

Особенность этого ансамбля еще и в том, что, помимо вариаций руки, линии, здесь варьируется головной убор. В *Темах и Вариациях* нечто похожее встречается в серии рисунков с молодой турчанкой под газовым покрывалом,



Девушка с черным котом, портрет маргерит  
Матисс. 1910





Mapro. 1907

но там вариации передавали различное видение вуали, художник то делал ее черной, то показывал на ней мушки; здесь же варьируется сам головной убор — шляпка, прическа. Между этими двумя концепциями модели лежат четыре года.

Так отмеряется время.

Время Матисса... Оно отмеряется и подобиями. Моделями, отмечающими ту или иную эпоху. Годами он писал одних и тех же женщин. Ту или иную. Сам каталог моделей Матисса мог бы нам многое рассказать о живописи. Художнику было необходимо привыкнуть к модели. Он не любил, когда натурщица по той или иной причине его покидала. В каталоге моделей можно было бы также попытаться найти объяснение его выбора. Но есть ли нужда объяснять появление на том или ином полотне близких ему людей? И все же лица, возникающие на них в разные годы, для меня не просто модели. Не просто привычные фигуры, занимающие место между горшком с цветами и пианино...

Ибо, слушая художника, я заметил, что, когда заходила речь об одной женщине, его голос менялся. Всякий раз, как он касался ее в разговоре о какой-нибудь картине, этот голос становился нежным и грустным. Упоминал ли он о девочке в красном на балконе комнаты в Коллиуре из *Сиесты*, написанной в 1906 году, или о *Читательнице* того же 1906 года. Или о написанном в том же году *Чтении*. А вот она уже молодой девушкой на картине *Маргерит* 1908 года, которую я, помнится, видел у Пикассо на улице Ла Бюэси, десятью-одиннадцатью годами позже, как мне кажется; и она же станет *Молодой девушкой с черной кошкой* в 1910. Она — фигура справа в *Семейном портрете* из Шуйкинского собрания. Высокая девушка в черном, в трауре по своей бабушке, кажется. Так проходишь по жизни — жизни художника, жизни нашего века, — глядя, как вырастет Маргерит Матисс и искусство, именовавшееся тогда современным, — и вот уже *Розово-белая голова* 1914 или *Полосатая жакетка* следующего года. Потом Матисс поселяется в Исси-ле-Мулино, по соседству с Майолем, и навсегда так и останется невыясненным, написана ли картина, называвшаяся *Урок музыки*, где Маргерит словно советует что-то своему младшему брату Пьеру, сидящему за пианино, в 1916 или в 1917, то есть до или после картины *Урок фортепиано*, поразительная простота которой склоняет меня к мысли, что этот холст был написан вторым, тем более что на картине *Урок музыки* на первом плане виден старший сын, Жан Матисс, который вскоре будет мобилизован, и можно предположить, что второе полотно как бы отмечает его отсутствие. А вот Маргерит в меховой шапке, это последний год войны. Потом после войны, в 1921 году, — на фоне мавританской ширмы вместе с другой девушкой (Анриеттой).

«Моя дочурка...» — говорит Матисс, и, о чем бы ни шла речь, мне не доводилось слышать, чтобы он назвал по-другому ту, что стала г-жой Жорж Дютюи. В этом романе есть отсутствующие персонажи, которые важнее иных присутствующих. Представьте, что мы с вами в кино и чье-то незнакомое лицо на экране все растет, растет, пока не заполнит его весь полностью. Мы здесь, во тьме зала, вне рассказываемой истории, лица стерты, разве что кто-нибудь кашляет тихонько, стараясь приглушить нескромный звук. И





Маргерит Дютюи. Окончательный рисунок.  
Карандаш. Сентябрь 1945

только прозрачный мост между далеким миром и нами, только этот старческий голос — что же он говорил тогда? — мост, переброшенный над мраком и отсутствием, два слова, не помню уж как связанные с остальными, слышу только: *Моя дочурка...*

В романе, на сцене, когда кто-нибудь говорит *моя дочурка...* таким пресекающимся голосом, зрителю, читателю известно, ему это уже объяснили или сейчас объяснят, так или иначе, почему, как, отчего влажнеют глаза, отчего человек глядит в сторону. Здесь — ни слова. В жизни знаешь далеко не все. Так вот, когда я слышал в Симиезе, как дрожит голос, это было для меня — и останется таким для вас — чем-то вроде случайной фразы, подслушанной в метро, — и нет даже полной уверенности, действительно она прозвучала или, может, пригрезилась. Мне кажется, что я тогда уже различал по особой дрожи эти несколько слогов, ставших мне знакомыми, но относившихся к кому-то, кого я не знал. *Моя дочурка...* — что говорил он о ней? О, право, ничего, она возникала... исчезала. Казалось даже, что это и адресовано не мне, я ощущал свое присутствие как ужасающую нескромность. Ни о ком он так... постойте, как же должна кончиться фраза? Ни к кому не адресованная. Стоял 1942 год, знаете ли, но я не уверен, что у него был такой голос, только из-за этого года. Вовсе не уверен. Когда-то, очень давно, еще до ее замужества, она промелькнула передо мной. Промелькнула, лишь промелькнула. В сущности, я вовсе не представлял ее себе — разве что как девочку в красном из Коллиура или как на том небольшом полотне, где она с черной бархоткой на шее, позднее я видел его у Пикассо... И только в этом году, совсем на днях, когда мы были в Берне, я увидел ту, с кем Матисс разговаривал в моем присутствии, забывая обо мне, произнося этим особым голосом: *Моя дочурка...* В Кунстхаузе<sup>1</sup>. Мы зашли туда второпях, перед самым отъездом из города, погода была ясная, довольно холодная, и пробираться по этим улицам на машине нелегко из-за одностороннего движения. Тут-то я и увидел «дочурку». Не было никаких сомнений, это была та же девочка, что и годом раньше в Коллиуре, то же платье в белый горошек, хотя здесь Матисс сделал его синим, на плечах лежит воротник из белого шитья. На девочке большая-пребольшая соломенная шляпа, почти как у взрослой дамы тех лет, обвязанная шарфом, то ли газовым, то ли шелковым, концы которого, ниспадающие сзади, «дочурка» зажала на груди обеими руками. День ли был ветреный или что-то ее испугало? Она глядит вправо, в сторону, не на нас — нас она не видит, — глядит на что-то... тонкие губы, сам не знаю почему, кажутся мне дрожащими — и этот странный взгляд...

Скажу вам: по-моему — так, идея романиста, не больше, — по-моему, эту девочку Матисс любил, как, возможно, не любил никого и никогда. Знала ли это она? Не убежден. Он не поручал мне сказать ей об этом, когда-нибудь, позже, после... Нет. Да я и не сумел бы.

О том, что Матисс вновь свиделся с дочерью после Освобождения, я узнал только из его письма из Ванса от 7 февраля 1945 года. Это случилось в январе. Я тогда по повелению врачей уже несколько недель не вставал с постели, где-то в Нижних Пиренеях, у меня резко упало давление. Триумфы мне не

---

<sup>1</sup> Это *Марго* из цюрихского Кунстхауза, должно быть временно выставленная в Кунстхаузе в Берне.





Читающая. 1906

идут на пользу, я обычно чувствую себя лучше, когда дела идут хуже некуда. Мы не возвращались в Ниццу с самого 1942 года:

*Дорогой друг,*

*Напишите хоть словечко о вашем здоровье. Тише едешь — дальше будешь. Кажется, Вы не придерживаетесь этой истины...*

*Я был глубоко расстроен посещением дочери — мы провели с ней с глазу на глаз две недели, это заставило меня жить тюремной жизнью, перетерпеть все, что она выстрадала, все ужасы, которые ее окружали, — вот книга для Достоевского!*

Позднее он рассказал мне о ней подробнее. Мадам Дютюи была связана с франтирерами, немцы ее арестовали. Такова суть. Но неужели вы считаете, что я могу рассказать о свидании дочери и отца, могу представить его себе, описать? Разве только что А. М., вероятно, сидел с карандашом в руке, не так ли, и, пока она говорила, его дочурка, он рисовал, глядя на нее. И еще Ванс, дом в Вансе, окно в сад, как на картинах... Они сохранились, эти рисунки

углем, вот так он ее видел тогда: передо мною фотографии, *первый вариант, второй*, на одном нет никакой пометки, должно быть, это последний. Прошли годы, эти глаза видели тюрьму, ужасы. Это спокойная, сдержанная женщина. У нее нет испуганных глаз *Марго*, на ней безрукавка, кулон на цепочке. А потом вдруг совсем непохожий линейный портрет, с легкой растушевкой углем вокруг лица, вдоль ограничивающей его линии, над глазами... Он датирован: *Маргерит, А. Матисс, янв. 45*. Лицо здесь полнее, взгляд другой, как будто отец успокоился.

В сентябре 1945 А. М. согласился сделать две литографии для распродажи в пользу ФТП. Он был в Париже и там сделал свои рисунки на камне. У меня сохранилось полдюжины оттисков из пробного тиража, на четырех из них подпись *Матисса* и указание *МАРГ. Литогр. проба сент. 45*. Два других не подписаны, на одном из них волосы обозначены каллиграфическим росчерком, сближающим эту литографию с карандашным рисунком Эльзы из *Портретов*. На этих двух последних портретах рот перестал быть знаком «рот», как на других четырех: это снова сжатый, испуганный рот Марго 1907 года, Марго в широкополой соломенной шляпе.

# ГОВОРИТ МАТИСС

(1947)

*Снова нож в сердце*  
(Галлимар, 1948).

## ГОВОРИТ МАТИСС

Я взьерошу любую прическу руками,  
И руками цвета подбираю я дню,  
И от вздоха мой дом зашумит парусами,  
А назавтра я взгляд долгим сном заменю.

Обнаженный цветок, похожий на пленницу,  
И пальцы дрожат от его красоты.  
Я думаю, жду, я вижу: как платице  
Сброшенное — небеса просты.

Без слов объясню я шаг в хороводе,  
Босой ветерок. И его я постиг.  
Блик на любимом плече. И в природе  
Тайны открыты и внятен мне миг.

Птиц и деревьев различные масти,  
Контур в окне объясню я без слов,  
Зеленых растений немое счастье  
И сумрак живой тишины домов\*.

Я объясню и прозрачность, и тени,  
Прикосновенье, руки красоты,  
Сотни различий и соотношений  
Разных предметов. И все они тут.

Я объясню запах форм преходящих,  
Как песня по белой бумаге легла  
И отчего лист так легок дрожащий,  
А ветка дерева так тяжела.

Знаю я цену яркому свету.  
Средь бедствий эпохи стоит мой эскиз.  
Мы ждем. Надежда в глазах. И про это  
Грядущему скажет Анри Матисс<sup>1</sup>.

\*В книге меня заставили написать *странная тишина*, очевидно, в *живой тишине* инстинктивно ощутили некую странность. Я считаю необходимым выправить эту пошлость, ибо слова *живая тишина домов* были взяты Матиссом как название картины.

Это стихотворение 1947 года, впервые опубликованное в *Леттр франсез*, было затем в октябре 1948 года включено в сборник *Снова нож в сердце* (Галлимар), откуда следует, что к этому времени Скира уже отказался от идеи издания *Матисса*, меж тем как художник строил воздушные замки, рассчитывая, что в эту книгу будет включено все когда-либо написанное мною о нем. В том числе и это стихотворение, которое выпадает из страниц *романа*, но с которым связана телеграмма из Ванса от 11/6/47: *Получил стихи для Скифа Поздравляю Счастливого путешествия вам обоим Сердечно ваш Матисс*. Это было накануне нашего отъезда в Югославию, Венгрию, Болгарию, Румынию, СССР, в путешествие, отмеченное всевозможными приключениями. По правде говоря, я никогда не собирался включать эти стихи в подготавливаемую мною книгу. Но сейчас, найдя эту телеграмму, в сущности императивную, могу ли я поступить иначе? Смещение жанров? Ну и пусть! (1968)

<sup>1</sup> Перевод Е. Гуляги.





Дама в голубом. 1937



## О МАРИ МАРКОЗ И ЕЕ ЛЮБОВНИКАХ

(1968—1969)

*Публикуется впервые.*

Читатель, которому я уже давно, и не раз, обещал, ждет... я и заподозрить не могу, что он о ней забыл... ждет, иногда, разумеется, забывая, но только для того, чтобы снова к ней вернуться... ждет, спрашивая в нетерпении: да где же она наконец, эта женщина—у портного, у модистки?—эта единственная среди женщин Матисса, обольстительница иной эпохи, иного мира, иного художника, та, которую—да, ее, только ее!—Матисс (и мы вместе с ним) узнает повсюду, узнает по неповторимой, ей одной свойственной манере утаивать или выставлять напоказ то, что волнует в ней, его и нас, стоит человеку из Симиеза ласковой рукой или голосом, или тем и другим вместе, особым блеском в глазах обнажить то, что, будучи где-то на грани аномалии и прелести, проявляется во всех его плодах, креслах, деревьях, да просто в линиях какой-нибудь картины<sup>1</sup>—эту ее манеру прельщать мужчину чрезмерностью линии, арабеском тела или формой вещи, чувственной откровенностью, которая одновременно чарует и обезоруживает... ну, ну, назовем же ее—эту госпожу де Сеннон, что была написана Энгром и скучает теперь в Нантском музее, в провинциальном свете непосещаемого зала, если только не замрет перед ней юноша, уже готовый открыть свою Америку, не замрет, сам не зная почему, ощущая неведомую дрожь, среди всех этих красот живописи, словно лицеист, впервые оказавшийся перед той, единственной, и почувствовавший, что теперь все зависит только от него самого, от его отваги, от его жеста—и она опустит веки, уступит, отдастся, и для него свершится переход из одного мира в другой, из детства в роман, в бытие взрослого мужчины, и все женщины уже знают о нем это и глядят на него так, как он и не знал, что можно глядеть.

Это случилось, должно быть, 17 апреля 1919 года. Андре Б. взбрело на ум пожелать мне «Счастливой пасхи»—открытка ждала меня в Боппарде или Нойенкирхене, если не ошибаюсь, со своим адресом: 335 пехотный полк, 5 батальон, почтовый сектор 219, который еще так недавно обозначал чудовищно разоренные поля и ямы, где мы прятались... Теперь он подразумевал Рейнскую область или Саарскую. На открытке, пожелтевшей не от времени, но, очевидно, изначально кремовой, была репродукция сепией.

---

<sup>1</sup> Арабеск в собственном смысле слова.

напечатанная трудами *Гелиотипи Арморикен, Нант*,—и на ней эта женщина в своем лиловом с малиновым отливом платье; она сидела на шелковых желтых подушках канапе, перед зеркалом—я хочу сказать, что Энгр поместил за ее спиной зеркало так, что в нем был виден ее затылок, верхняя часть спины и абрис щеки,—и глядела прямо на вас, ее взгляд следил за вами с безукоризненного овала, именуемого лицом, с овала, чуть-чуть смещенного по оси серьгой в левом ухе, словно гирькой, которая перетягивает чашечку весов на коромысле, над декольте по моде второй империи; обнаженность и полнота ее плеч были оттенены темным бархатом платья, но в еще большей степени газовым рюшем из трех воланчиков, предназначенным не то для того, чтобы прикрыть, не то, напротив, для того, чтобы подчеркнуть одну ее особенность, о которой и без того можно было догадаться по лунообразности лица, по выпуклости глаз, некоторой тяжеловесности подбородка и припухлости нижней губы; пожалуй, эта тройная воздушная оборочка, этот рюш, эти соты итальянских кружев здесь не столько скрывали, сколько приковывали взгляд к вздутию шеи, на протяжении всей жизни привлекавшему Матисса (и часто Энгра)<sup>1</sup>.

*Это одна из моих самых любимых картин*,—писал мой корреспондент. Я смотрел на незнакомку, я понимал, что она *выбрана* не случайно. Мы были тогда в возрасте, когда, глядя на портрет, обращаешь больше внимания на женщину, чем на манеру письма. И я в тот день был тронут, получив от Андре картинку с ровными синими строчками на обороте, я понимал, что это форма откровенности, признания. В ту пору мы, ни он, ни я, не могли бы поверить друг другу ничего подобного в разговоре.

Мы принадлежали к поколению, которому выпало на долю в восемнадцать лет, весной 1915 года, когда стало уже ясно, что люди не так-то скоро выберутся из окопов... к поколению, которому выпало на долю удивительное счастье—мы были первыми за долгое время, на протяжении которого французам раз пятьдесят успело сравняться восемнадцать, первыми, кто увидел на улице женскую лодыжку. А на сцене даже чуть больше—мне вспоминаются платья актрис в Театре Антуана в январе: при движении они почти позволяли угадать икры... Наверно, столетием раньше, в 1814, когда в Риме писался портрет г-жи де Сеннон, у мальчиков нашего возраста так же волновалась кровь от кружевного рюша на шее, как у нас от поднятого чуть повыше воланчика под подолом юбки, и дозволение приоткрыть низ шеи, делая вид, что его прикрываешь, было для них озарением, как для нас нескромность обнаженной щиколотки. Осмелиться впервые где-нибудь в кафе уронить под стол платок и охватить большим и указательным пальцами эту увиденную лодыжку... Не одни только глаза доступны озарению: постичь вдруг, пальцами, новую возможность...

Г-жа де Сеннон, да простит мне Александр де ла Мотт-Барасе, виконт де Сеннон, взывала к ласкам еще более смелым. Ее поза на картине, чуть боком, и этот рукав, который держится лишь на кокетке, в первый момент настолько невидимой, прозрачной, что художнику понадобилось косвенным образом

---

<sup>1</sup> Я, разумеется, не смогу здесь удержаться от уточнения *цветов*, хотя на открытке *Гелиотипи Арморикен*, сделанной сепией, они и не были видны (примечание в последнюю минуту).

обнаружить ее с помощью трех тонких как паутина оборочек,— о чем бишь я?— ах, да, и этот поворот плеч, правое чуть вперед, подчеркивающий выпуклость груди,— все это возбуждает варварский зуд в руках, желание разорвать ткань, высвободить эту грудь, эти плечи, но, главное, дать этой женщине воздуха, вызволив то место, где сходятся стыдливость и бесстыдство, тайна и признание, обнажить эту вздутую у основания шею, в самой коже которой, такой белоснежной, ощущается потаенное движение, сокровенная пульсация. Шарф с плеч женщины упал на шелк канапе, нам не пришлось его даже срывать, возможно, в этом—призыв. И у кого не взволнуется кровь от этих тяжелых рук, подчеркнутых кольцами на торопливо выточенных пальцах, заключающих в себе что-то пленительно животное? Правая рука на белом платке. Но в глазах, высоко под лбом, никаких слез, эти глаза позируют или мечтают, что одно и то же. Кружево у запястий... Ах, к чему слова—картина говорит сама за себя.

Мне понадобилось полвека, чтобы узнать историю этой женщины, чтобы она перестала быть незнакомкой, застигнутой врасплох в чужой квартире, куда вы случайно открыли дверь, не подозревая, что там кто-то есть. И ее взгляд остановился на вас. Без всякого любопытства. Так. Просто потому, что у дамы голова была повернута в эту сторону.

Ее историю рассказывали на разные лады. В конце концов я узнал все от г-на Даниеля Тернуа, профессора истории искусства в Лионе, который подписал инициалами Д.Т. в каталоге Выставки Энгра в Малом дворце в октябре 1967 заметку, сопровождавшую нашу героиню—героиню двойного романа: Энгра и Матисса. Признаюсь, что я не читал предыдущей справки, где г-н Лапоз, хранитель сего дворца, описывал ее под именем «Прекрасной Итальянки». Поскольку мне даже не было известно, что ее портрет писался в Риме<sup>1</sup>, мне и в голову не приходило, что она может быть итальянкой, с меня вполне хватало того, что она женщина. Мне о ней известно только имя ее мужа. Я совершил как-то эскападу и отправился на Пасху в Нант посмотреть на нее, то ли в 1921, то ли в 1922, не помню уж точно года, но в общем, чтобы отпраздновать годовщину нашего знакомства. Она не сказала, что ждала меня. Но не приняла ли она меня так же, как принимала Александра де ла Мотт-Барасе до или после их свадьбы, а может, как знать, и Энгра? Самое забавное, думаю, было то, что я скрыл эту выходку и ее цель от Андре, сказав ему, что был в Солони (это послужило позднее поводом для другой поездки, многоголосой). Так бывает, расскажет тебе какой-нибудь приятель о женщине, с которой познакомился в провинциальном «доме», и тебе кажется не вполне приличным признаться ему в том, что два или три года спустя ты отправился по указанному адресу, не будучи даже уверенным, что она еще там, чтобы *выбрать* именно эту особу.

Но что же говорит Д.Т.? Мари, оказывается, была отнюдь не римлянкой и в девицах звалась по отцу, лионскому суконщику, м-ль Маркоз, что позволяет предположить савойские корни. Сначала она вышла замуж за лионца, Жана Талансье, от которого у нее была дочь, но этот растяпа нас не интересует, как

---

<sup>1</sup> Я не заметил, что за раму зеркала, справа, вместе с другими бумажками заткнута визитная карточка, на которой с трудом можно прочесть: *Энг. Рим*, заменяющее подпись под картиной.





Дама в зеленом. 1909



и его торговые дела между Соной и Роной, если не считать того, что именно они послужили причиной поездки супругов в Рим, где они и развелись в 1809 году. Ей тогда было двадцать шесть лет, и она стала выдавать себя за итальянку, что несколько извиняет добрейшего г-на Лапоза. Можно, если угодно, полагать, что в те годы она слыхала любезницей. Дата ее встречи с Александром не ясна, поскольку, как утверждает Д.Т., любовницей этого коллекционера древностей, который и сам рисовал, она стала где-то между 1810 и 1814 годами. Точно известно только, что в Риме он прожил десять лет, с 1805 по 1815, а затем вернулся в Париж, где и сочетался с Мари Маркоз гражданским браком в августе месяце, воспользовавшись, я полагаю, тем, что прочие Сенноны были тогда где-то на отдыхе, поскольку брак этот отнюдь не пришелся им по душе и не был ими признан до самой смерти красотки, последовавшей в 1828 году, не знаю уж вследствие какой причины, возможно из-за обострения ее недуга. Виконт де Сеннон пережил ее на двенадцать лет, но, кажется, вовсе не дорожил памятью покойной, поскольку (сообщает нам Д.Т.) в 1835 году семья *отправила портрет* (Мари Маркоз) *на чердак, где он был порван, а впоследствии продала его*.

Место разрыва совсем незаметно<sup>1</sup>: будь я помоложе, это дало бы толчок моим грезам. Похоже, что виконт подарил портрет своему старшему брату, Пьеру де ла Мотт-Барасе, маркизу де Сеннон, к чьему царствованию и относятся эти чердачные приключения. От маркиза Мари перешла по наследству к его сыну графу Арману, умершему в 1852\*, вдова Армана тотчас

\* Между 1835 и 1852 в семье Сеннонов смерть частая гостья: в 1840 — умирает виконт, потом, не знаю точно когда, — маркиз... но важно другое. Интересно, что Арман, как ни противоречивы должны были быть его чувства, не расставался с портретом до самой смерти. Не возбраняется думать, что в 1835 (или чуть позже) молодой граф был в том

возрасте, когда любят блуждать по чердаку, и его мог там заинтересовать портрет этой тетушки, пользовавшейся в семье дурной репутацией, дядиной супруги, с которой он, вполне вероятно, был знаком, так что ответственность за разрыв на полотне г-на Энгра может лежать на его совести.

продала портрет этой, как она считала, авантюристке некоему анжерскому антиквару за *сто двадцать франков и столик* (Д.Т.). Год спустя холст обошелся Нантскому музею, его приобретшему, уже в 4000 франков, что, учитывая котировку франка при Наполеоне III, делает вышеупомянутый столик весьма дорогостоящим.

До меня долетают издали невнятные возгласы протеста: *К делу, К делу!* — если я не ослышался. Как, и вы тоже, люди грядущего? Значит, вы требуете, чтобы я вернулся к Анри Матиссу. Простите, но мой путь пролегает *сначала* через Доминика Энгра.

<sup>1</sup> Наверное, под воланчиками, у шеи.



Лоретта на черном фоне. 1916

Бесчисленные замечания Матисса относительно женщин, к которым сам он нередко привязывался, а также вкусы г-на Энгра заставляют отнестись к сюжету, который нас здесь занимает, не просто как к анекдоту. Что касается Энгра, то критики и врачи (я имею в виду наш век, когда получила развитие эндокринология) нередко подмечали в его картинах — и не только у женщин, а подчас и у мужчин — специфический характер шеи и других частей тела, где ощутимы последствия нарушений секреции щитовидной железы. Все они обычно прикрываются медицинским авторитетом профессора Леньеля-Лавастина, посвятившего этому вопросу статью, опубликованную тому сорок лет в журнале *Эскулап*, где говорится следующее: *Шея женщин Энгра составляет первую главу семиологии тела, отмеченного нарушением функции щитовидной железы...* В сущности, эта статья во многом повторяла то, что было отмечено уже ранее в том же журнале простым интерном Версальского госпиталя г-ном Вердье. Профессор Леньель-Лавастин, однако, должны мы признать, был столь благороден, что даже упомянул его имя как бы между прочим.

Следует отметить, что Андре Бретон, еще до того как мы с ним познакомились, прослушал во время своей краткой медицинской карьеры курс проф. Л.-Л., из коего вынес основательную ненависть к сему медику за его отношение к безумию\*. Все это относится примерно к эпохе выхода в свет

\* А.Б. и его лицейский друг, доктор Теодор Френкель, объяснялись одно время на юбийском языке (сейчас, я знаю, принято говорить *любический*, но мы говорили — *юбийский*), проф. Леньель-

Лавастину была в нем отведена роль Палотена. В силу самой традиции Короля-Юбю, исходящей будто бы от преподавателя лицей Альфреда Жарри в Ренне.

*Эскулапа...* Но хронология требует, чтобы я сначала процитировал здесь версальского интерна. Он написал свою статью после выставки Энгра в галерее Жоржа Пти. К проблеме, возникающей, как он выражается, в связи с женским типом Энгра, он переходит только на третьей странице:

*Я прежде всего отметил, — писал он, — что на большинстве набросков и картин Энгра у женщины очень широкая шея, кожа которой приподнята спереди, а щитовидная железа весьма развита и подчас даже гипертрофирована почти до зоба. И так как, с другой стороны, эти пухлые женщины неизменно отличаются явным ожирением, я задал себе вопрос, нет ли тут причинной связи. Всем им, таким образом, свойствен гипотериоз при гипертрофии железы, так что их можно было бы великолепно использовать как иллюстрации к книге Ротшильда и Леви о физиопатологии щитовидной железы.*

Этот тип неизменно возникает в творчестве Энгра, словно лейтмотив в музыкальном произведении, всегда подобный самому себе, но всякий раз с легкими вариациями.

Наиболее характерными в этом отношении мне представляются этюды лежащей женщины к картине Юпитер и Антиопа и к Победе, венчающей Наполеона I, реалистически воспроизводящие тип, идеализированный на большинстве художественных полотен — таких, как Зевс и Фетида, Руджиеро и Анжелика, Форнарина, Золотой век, Святой Симфорион, Апофеоз Гомера, Турецкая баня.





Белые перья. 1919. Миннеаполис



В этом женском типе представлена вся наружная симптоматика гипофункции щитовидной железы: весьма развитая шея с выступающими и гипертрофированными долями щитовидной железы, пассивная и томная мягкость лица с полными щеками, пухлыми губами, ртом более развитым в вышину, нежели в ширину, большими бархатными глазами, лишенными блеска, очень округлые и крупные руки (почти отечные у женщины с ребенком на картине Святой Симфорион), пышно развитые плечи, под плотью которых полностью скрываются выступы и неровности костей, кожа живота, создающая впечатление, что, если попробовать ее ущипнуть, она заполнит вам ладонь, более или менее тонкие сочленения, иногда припухшие, весьма мясистые ляжки с дряблой, лишенной мускулов тканью, которые тяжело расплющиваются одна о другую и почти заполняют складку лобка, не оставляя «между собой просвета», если употребить жаргон художественных мастеровских.

Следующих строк, принадлежащих перу г-на А. Лапоза, самого пылкого и просвещенного из энгристов, которые были написаны отнюдь не в медицинских целях, вполне достаточно, чтобы дать нам представление о гипотериозе:

«Энгр любил в женщине прекрасные округлые линии, пышность форм, а также ту внутреннюю покойность и беспечность, которую обычно несет с собой приятная полнота. Идеал женщины у него совершенно восточный. У него не найдешь ни лихорадочного блеска глаз, ни тонких трагических лиц, ни страстной тревоги Леонардо, ни воздушного танца гибких тел и галлюцинирующего взгляда боттичелливых девственниц, уносимых грезами, сжигаемых безумьем сверхчеловеческих соблазнов... Женщины Энгра — существа покорные, которые предпочитают ни о чем не думать и охотнее всего возлежат на диванах. Случай ли поставлял ему модели, столь соответствующие его вкусу, или это результат особого видения?»

Посмотрите на его женские портреты: вы отметите все ту же невозмутимость на лицах, все то же ленивое изящество позы, все ту же нежную истому во взгляде. И только в порядке исключения натолкнетесь на лукавый ум в хорошеньком личике г-жи Боше, похожем на маску Латура, или одухотворенную худобу, язвительную улыбку на портрете г-жи Леблан... Зато как они ласкают чувственность, какая в них сладострастная поэма для любителей плоти. Какие сокровища под лифами! Какие бюсты волнуются и трепещут под тканью, как успешно этот художник, влюбленный в пышную грудь, использует моду на высокую талию, господствовавшую в первой половине века и услужливо выставявшую напоказ самые обещающие из женских прелестей».

Впрочем, в настоящее время неоспоримо установлены связи между щитовидной железой и беременностью, в течение которой наблюдается повышенная активность этой железы, влияющей также, иногда весьма заметно, на процессы кормления в послеродовой период. Так что нет ничего удивительного в том, что Энгр писал увеличенные щитовидки, коль скоро ему нравились главным образом женщины — возможно, матери — во всей полноте зрелости, в том возрасте, когда плоть свободно расцветает\*.

\* Стиль г-на Лапоза заслуживает столь пространной цитации: в наши дни утрачено представление об этом языке, который описывает не женщин Энгра, как кажется автору, но скорее того,

кто им пользуется (САМОГО ЧЕЛОВЕКА), или, лучше сказать, сексуальные склонности высокопоставленного чиновника III Республики.

Не боясь вступить в противоречие с только что приведенным суждением об Энгре Оливье Мерсона, г-н Вердье сразу же после этой цитаты из г-на Лапоза заключает, уже от себя:

*Если Энгр смог таким образом дать нам представление об определенном медицинском типе, значит, он был прекрасным наблюдателем, реалистом.*

Я переписываю эту фразу не без некоторого удовольствия (если уж вы непременно хотите, не без некоторого лукавства). Известно, что в устах Матисса или под его пером слова *реализм*, *реальность* всегда кажутся подозрительными. По правде сказать, это связано с их школьным пониманием. В действительности похвала Энгру, сделанная г-ном Вердье, как это ни удивительно, относится в равной мере и к Матиссу. Впрочем, хотя А.М. и критиковал Энгра как преподавателя, разве не Энгр был одним из постоянных предметов интереса художника, который следовал за ним по пути *Одалисок*? Известно, что рисующая рука Матисса нередко пренебрегает уроками анатомии \*... Это относится и к деформации тела у Энгра — оба они

\* Не незнание: преодоление. Ибо Матисс анатомию знал, заставлял себя с нею считаться. Прочтите в *Фаланж* (журнале Жана Руайера) от 15 ноября 1907 года следующее свидетельство Мишеля Пюи: *Заслуга Матисса, помимо его собственных творений, состоит в том, что он требовал дисциплины. Матисс провозгласил ценность усид-*

*чивости, вернул художников к основам, к неспешному и терпеливому наблюдению...*

стремились не столько копировать, сколько выражать, но как один, так и другой утверждали необходимость *модели*, заботились о натуре: безусловно, невозможно так отбросить голову назад, как это делает женщина на картине *Руджiero, спасающий Анжелику* (Лувр), или так вытянуть шею, как вытягивает ее Паола на полотне *Паола и Франческо* (музей Конде в Шантийи). Нередко приводят в пример Энгровы деформации, чтобы оправдать Пикассо. На мой взгляд, они гораздо ближе к свободе выражения, присущей Матиссу.

Статья профессора Ленъеля-Лавастина открывается девятью строчками курсива без указаний, откуда они взяты: это попросту заимствование из текста г-на Вердье с незначительной правкой в первой строке: *В женщинах Энгра представлена вся объективная симптоматика недостаточности функции щитовидной железы: весьма развитая шея и т. д., (А.-А.),* тогда как у Вердье: *В этом женском типе представлена вся наружная симптоматика и т. д.* В остальном текст совпадает с текстом Вердье, который не назван.

Признаюсь, что я не без известного гурманства смакую в медицинском тексте ту же непринужденность, с которой грабят обычно своих предшественников историки искусства и просто историки. В особенности прелестна эта терминологическая редакция: там, где ученик написал *наружная симптоматика*, профессор выправил сочинение: *объективная симптомати-*





Декоративная фигура на орнаментальном фоне. 1925 Париж, Национальный музей



ка... Что поделаешь? Ничто меня не забавляет больше, чем эта манера *ретушировать*.

И заметьте, что Ленъель-Лавастин цитирует тех же авторов, что и Вердьё — Анри Лапоза, Оливье Мерсона, — и те же пассажи из них. Но это и есть История! — скажут историки. И почему не пойти даже дальше, не сказать: *но это и есть наука!* Какие великие ученые эти воры! В Пантеон Арсена Люпена!

Следует отметить, что ни эти врачи, ни другие, ими цитируемые, не обратили особого внимания на г-жу де Сеннон как на пример гипофункции щитовидной железы при ее чрезмерном разрастании, возможно, кокетка с рюшем ввела в обман их... но только не Матисса. Когда он впервые заговорил со мной об этой даме приглушенным голосом влюбленного, считая, как известно, меня не без некоторого лестного для меня преувеличения врачом, он счел, что для обозначения этого клинического случая достаточно жеста руки, охватившей шею широко расставленными пальцами, большим и указательным, движения снизу вверх — от основания к подбородку... Позднее имя виконтессы служило А.М. своего рода паролем в наших беседах, знаком сообщничества.

Но не был ли Анри Матисс самым странным из всех ее, Мари Маркоз, любовников?

И когда начался этот роман? Когда художник осознал его? Проглядев все, или почти все, книги о Матиссе, я попытался отметить в хронологическом порядке признаки тироидальной недостаточности на его рисунках и картинах. На клочке бумаги, на одном из листков моего хаоса. По правде говоря, это был уже второй список. Первый, не претендовавший на полноту, я составил по своим собственным рукописям, по высказываниям и письмам Матисса, по его брошенным походя замечаниям, относившимся ко всему, в чем он находил нечто сходное с очарованием г-жи де Сеннон, будь то женщины, мебель, растения, деревья, что угодно, все, в чем ему внезапно приоткрывалось родство с этим болезненным *изгибом* женственности. Позднее, в 1967 году, мне случайно попался под руку этот листок, как раз тогда, когда я, опираясь как на *мои* собственные книги, так и на те, которыми меня щедро ссудили другие, смог составить — или, во всяком случае, считал, что смог, — первую полную опись по всему наследию Матисса (с книгами, как с листьями дерева, думаешь, что нарисовал их все, один за другим... адресую вас к Матиссу). Первый листок я тогда выбросил за ненадобностью как неполный. Но сейчас, когда мне так необходим второй, я его не нахожу. Он отправился по тому же пути, что гиацинты, может, когда-нибудь он и отыщется — в ящике стола, между страниц книги, кто знает? Слишком поздно, как водится. Так что здесь я вынужден полагаться только на свою память, на прихоть памяти... Не братья же снова за изыскания.

Разумеется, в живописи Матисса можно отыскать довольно рано этот тироидальный тип, к которому он, однако, тяготеет все более явно: как *Алжифка* (Музей современного искусства, Париж), так и *Дама в зеленом* (Эрмитаж, Ленинград) написаны в 1909 году. Конечно, могла сыграть роль и случайно выбранная модель; в 1916—1917 годах ему позировала натурщица Лоретта, тироидальный тип которой поначалу почти незаметен (*Лоретта и Айша*, 1916, сейчас в частной коллекции в Нью-Йорке), возможно, потому, что на этом холсте распущенные черные волосы Лоретты приоткрывают только

мощный поток шеи и груди. Здесь нам скорее бросается в глаза вздутая у самого основания шея ее товарки, но уже на полотне того же года *Лоретта в белой блузке*, где она одна (посмотрите на нее у мистера Сэм. А. Льюисона в Нью-Йорке, если сможете), нарушения внутренней секреции совершенно очевидны, что будет подтверждено также широкой шеей в вырезе *Зеленой гандуры* (1916), где изображена та же Лоретта (ныне она у Ральфа Ф. Коллена, все там же — в Нью-Йорке).

Если путешествие в Нью-Йорк вам недоступно, ступайте попросту на Токийскую набережную и взгляните на *Зеленый халат*, или, как ее еще называют, *Лоретту на черном фоне* (1916). Именно эта картина видна на мольберте художника на холсте *Художник и его модель*, где сама Лоретта позирует, сидя в кресле, в глубине комнаты, а через окно виден парижский пейзаж, подтверждающий, что мы в квартире на набережной Сен-Мишель. *Лоретта на черном фоне* вводит тему, с которой художник вернется в 1919... я скоро к этому подойду. Но уже и в 1916 году есть один рисунок Лоретты, достаточно убедительный в плане тироидальных аномалий. Сейчас он в коллекции Аренсберга в Стокгольме и вполне заслуживает специальной поездки. Если только вы не предпочитаете отправиться в Берн, чтобы увидеть там *Лоретту в розовом кресле*, которая как бы завершает этот цикл, она относится также к 1917 году. В 1916 и 1917 годах мы найдем Лоретту еще на ряде картин, я не пытаюсь быть исчерпывающим. В ту пору мне довелось видеть у Поля Гийомато, что именуется *Триптихом* — три полотна, на которых изображены «три сестры», то есть Лоретта с двумя сестрами, не следует это путать с картиной *Три сестры* из коллекции Вальтера. Картина *Две сестры*, Лоретта с младшей сестрой, находится в Денверском музее... я не продолжаю.



Улыбающаяся голова.  
Бронза. 1927

В 1919 году в Ницце — опять случайность? — появится модель *Белых перьев*, чьи черты отчетливей видны на рисунках, чем на картинах, однако достаточно заметны на полотне, находящемся в Гётеборге (Швеция), тогда как в *Белых перьях*, которые в Миннеаполисе, они приглушены. Натурщица, ей нет еще и двадцати лет, — своего рода юная г-жа де Сеннон еще до ее брака с Талансье, короче — Мари Маркоз!

Эту натурщицу, ее звали Антуанетта, вы встретите здесь неоднократно. *Черный стол*, находящийся в Берне, относится к тому же году, что и *Жалюзи* (Мерион). Антуанетту, если сравнить ее физический облик с Лореттой, легко узнать по неподвижности лица, тяжелому подбородку, остановившемуся взгляду, все это сразу наводит на мысль о г-же де Сеннон, о лице г-жи де Сеннон. Случайная модель, не спорю: но все же, как ни случаен выбор,— это, в конце концов, выбор.

Понял ли уже Матисс, что не просто уступил на этот раз странному влечению, которое обнаруживается на протяжении многих лет по его моделям и будет его преследовать еще долго? Или он *увидел*, в самом деле увидел, в этой девочке двойника прекрасной италийки? На мой взгляд, все остальные его модели — дальние родственницы модели Энгра. Но Антуанетта — это она сама. Матисс позволил ей играть не только шляпой с перьями. Как-то раз он одел ее в мавританский костюм, посадил у окна с жалюзи. Но разве этого достаточно? Вот если бы он нарядил ее в винно-красный бархат, украшенный драгоценностями, если бы научил не сидеть, как чурбан, а чуть склонить корпус вперед, подчеркивая грудь, если бы он поместил ее перед зеркалом, чтобы она была видна одновременно спереди и сзади, и за неимением визитной карточки г-на Энгра показал, хотя бы в зеркале, силуэт пишущего художника! Как впоследствии он будет это делать на стольких картинах, может, потому, что тем временем успел уже понять одну вещь: женщина становится особенно желанной для мужчин, когда они замечают, пусть даже едва ощутимое, присутствие возле нее кого-то, чьи помыслы они могут себе вообразить.

Антуанетта не продержалась и года в гербарии Матисса. Но из всех цветов, им сорванных, ни один не возбуждает с такой легкостью моих грез, ни один не рождает этого ощущения глубокой чувственности и в то же время такого совершенного простодушия, что и свою шляпу с белыми перьями она надела, словно играя в даму, и позирует голой как ни в чем не бывало, словно нагота в ее глазах — мне следовало бы сказать *в ее лбе* — нечто вполне естественное. Я не могу себе даже представить, что ей в голову могла бы прийти извращенная мысль стыдиться.

Быть может, Матисс так недолго работал с Антуанеттой потому, что его стесняла ее наивность? В тот же год у него появилась другая натурщица, похожая на Антуанетту, но еще более юная, — ее можно видеть на картине *Художник и его модель* (1919), где вновь возникает та же тема, что и в *Зеленой гандуре*, для которой позировала Лоретта. Модель, совершенно обнаженная и несколько смущенная этим, сидит в кресле у окна, из которого на этот раз видна не набережная Сен-Мишель, а Ницца, Матисс, рисующий, изображен с краю, в левой части холста (он в Нью-Йорке, у доктора Бэквина).

Мы вправе считать, что именно от этого варианта спустя тридцать лет оттолкнется и получит развитие серия рисунков Пикассо *Художник и его модель*, на которых невозможно подчас не признать в художнике Анри Матисса, изображенного не более и не менее карикатурно, чем Рембрандт в другой серии Пикассо на ту же тему.

Настал 1919 год. Именно в этом году, или в следующем, Матисс нашел модель, которую писал дольше, чем кого-либо, — Анриетту, — последние полотна с нею относятся к 1927 году. Ее черты — выпуклые глаза, подбородок,





Дама с вуалеткой. 1927

рот (быть может, подчеркнутый позой), пышность плеч и рук<sup>1</sup>—уже на первой из известных мне картин, *Женщина и золотые рыбки*, написанной в 1921, достаточно явно отмечены тироидальной аномалией; позднее, в 1927 году, в скульптурах *Улыбающаяся голова* и *Крупная голова*, эти отклонения носят клинический характер. На картине *Молодые девушки у мавританской ширмы* (1922), открывающей период *Одалисок*, в позе Анриетты, которая стоит рядом с сидящей Маргерит Матисс, как всюду, ленивая истома, присущая женщинам Энгра. Это есть и в *Сидящей Мавританке* 1922 года и, еще более отчетливо, в *Мавританке с поднятыми руками* (1923, Национальная галерея, Вашингтон). Но сравните лица *Обнаженной, сидящей на голубой подушке* и *Индусской позы* (1923, Нью-Йорк, коллекция Стралема), неужели это все та же Анриетта? Здесь в лице появилась какая-то удлинненность, заметная также в *Испанке* (1923) и в *Обнаженной, сидящей на голубой подушке* 1924 года, картине, которая вынуждена была—ничего не попишешь!—покинуть родину и эмигрировать в Лос-Анджелес. Как не обратить внимание на то, что здесь с лицом Анриетты случилось то же самое, что произошло в 1919 году с Антуанеттой. Оно все меньше и меньше походит на модель и все больше и больше на г-жу де Сеннон. В 1924 году на *Обнаженной* Лос-Анджелеса, где она само совершенство, и на *Лежащей обнаженной, со спины* (оставшейся в Париже), где мы, правда, не видим ее глаз, а также на картине *Женщина с вуалеткой* (1927, коллекция У.С.Палей, Нью-Йорк)—полотне трагическом, как *Джоконда* (оно было написано тогда же, когда были изваяны две *Головы*, улыбающаяся и не улыбающаяся),—где Анриетта, одетая, сидит, подперев щеку правой рукой, она уже не г-жа де Сеннон, здесь мы обнаруживаем в Анриетте физические и моральные перемены и этот грустный взгляд, необычный для женщин Матисса. Сравните ее с *Декоративной фигурой на орнаментальном фоне* из Музея современного искусства в Париже, для которой также позировала Анриетта: об этом никто не говорит, и, возможно, даже Матисс не признается в этом самому себе, но мне кажется, что этот образ, контрастирующий по своей преднамеренной *декоративности* со всем периодом *Одалисок*, своего рода высший знак внимания художника к женщине, которую уже подстерегает иная судьба, в час, когда он вынужден расстаться со своей моделью.

Но в конечном итоге возникает вопрос, знал ли Матисс на протяжении всех этих лет, что пишет г-жу де Сеннон или хотя бы некое подобие г-жи де Сеннон, или он делал это бессознательно? Никогда не прощу себе, что не спросил об этом его самого... Не задал *этого* вопроса, нет, ряда вопросов. Когда именно он осознал, что его неудержимо влечет к себе этот физический тип? И что обусловило первоначально выбор им моделей—это влечение? Раздумья об Энгре? О г-же де Сеннон? Когда он обратил внимание на формы Мари Маркоз в их взаимосвязи с физиологией? Когда заметил, что Энгр на протяжении всего своего творческого пути изображает именно этот физиологический тип женщин, а порой даже мужчин? Ведь у Энгра, согласитесь, г-жа де Сеннон далеко не первая: портрет г-жи *Ривьер* относится к 1805, и ее дочь,

<sup>1</sup> Как ни странно, А.Д.Барр-мл. ошибочно упоминает это полотно—не в тексте, а в примечаниях в конце книги—как портрет дочери художника Маргерит Матисс. Оно в *Институте искусства*, в Чикаго.

написанная в том же году, уже отмечена стигматами этого недуга. К 1806 году относится *Прекрасная Зелия*, именуемая также *Мадам Эймон*, все эти особы написаны еще до отъезда художника в Рим. В Риме, в 1811 году, была создана *Фетида* (*Зевс и Фетида*) и женская фигура на полотне *Сон Оссана* (1813), уже превосходящая *Турецкие бани* и другие более поздние произведения; невеста Рафаэля на картине *Обручение*, также 1813 года, безусловно, отмечена гипотериозом; Мари Маркоз начинает позировать Доминику Энгру в тот же год, когда он пишет *Большую одалиску*.

Что касается Энгра, все ясно. Ну, а Матисс? Когда он обратил внимание на эту склонность Доминика? До или после *Алжирки* 1909? До или после того, как встретил Лоретту или модель *Белых перьев*? Что побудило его писать одалисок — то, что он обнаружил сходство своих физических влечений с влечениями прославленного предшественника, или, напротив, начав писать одалисок из-за Энгра, он распознал истинную суть склонности, которая проявлялась у него уже раньше, но нашла объяснение только теперь — через них, после них или даже после того, как смысл всего этого открылся ему в связи с г-жой де Сеннон или Анриеттой? Нет, я признаю свою вину — я ни о чем его не спросил.

А ведь он вызывал меня на это! Сколько раз он возвращался к Мари Маркоз, называя ее по имени, которое она получила в замужестве, а я, дурак, не понимал, что он ждет от меня расспросов! После нашего знакомства случаев для этого было хоть отбавляй. Потому что царство тироидальных нарушений объемлет почти все созданное Матиссом в тридцатые и сороковые годы. Несколько фраз, о которых я упоминаю, несколько слов художника, на полях моих рукописей... всего лишь беглые, недоговоренные отсылки. Но сверх того — и это уже относится только к Матиссу, который здесь выходит за пределы вкусов Энгра и медицинских наблюдений, — чувственное влечение к определенному типу женщин не ограничивается собственно сексуальной областью, тем, что считается ее границей, оно распространяется на *формы* вообще.

В тридцатые и сороковые годы, короче, примерно в последнее двадцатипятилетие его жизни, первые мечтанья Матисса, в этой сфере и вне ее, приобретают характер крупного плана, заполняющего весь экран, художник начинает подходить к любому предмету как к объекту ласки. Это относится к *вещам* в той же мере, как и к женщинам, *выбор* которых становится более чем когда-либо определенным. И, думая о его *исповеди*<sup>1</sup>, как не проникнуться глубоким пониманием того, что именно этот выбор, именно через этот выбор открывался для него путь к *большой композиции*, взяться за которую он, семидесятилетний, предполагал в будущем?

Так что знание начала, исходной даты этого процесса, в котором нерасторжимо слиты человек и искусство, имело бы, получи кто-либо от художника неоспоримое подтверждение, огромную ценность для нашего понимания не только этого человека и его творчества, но и шире — для нашего понимания живописи и человека вообще. Каким же я был кретином!

Я его не спросил. И все потому, что недостаточно вдумывался в то, что он

---

<sup>1</sup> См. *Матисс-ан-Франс*.



мне говорил, давал понять, на что намекал в беседах со мной. И только гораздо позднее, когда я и все другие уже потеряли эту возможность проверить у него самого мою гипотезу, потому что возникла она у меня, полагаю, году к 1958 ... я как-то (уже в начале шестидесятых годов) припомнил одно высказывание Матисса, долго дремавшее во мне, в том забытии, которое именуется памятью.

Он сказал мне как-то... В Вансе. И именно Ванс напомнил мне эти его слова. Удивительное место, эти краски и этот холодный ветер на закате, и самый звук этого имени, обладающий способностью внезапно вернуть вас к чему-то, что, казалось, исчезло, к чему-то, о существовании чего вы даже как-будто и не подозревали. Да, в Вансе, в 1946 году, по всей вероятности. Он упомянул тогда при мне Леньеля-Лавастина. Почему он заговорил со мной о Леньеле-Лавастине, спрашиваю я вас? Спросил я себя. И потом, откуда, в сущности, я его взял?... почему запомнил?... Ну, конечно, вы правы. Как я сам узнал о статье Леньеля-Лавастина в *Эскулане*? Два года назад я попросил сделать с нее фотокопию в Национальной библиотеке, раньше она никогда мне не попадалась. Совершенно ясно, просто в глаза бросается, что, если Матисс произнес при мне имя Леньеля-Лавастина в Вансе в 1946, это могло быть связано только с этой статьей, и, значит, он эту статью знал, знал уже в Симиезе в 1942, в марте, когда он впервые проронил при мне имя г-жи де Сеннон. Совершенно ясно. А ведь статья в *Эскулане* появилась в начале 1923 года, то есть именно тогда, когда, как я установил, умножились признаки Матиссова влечения к гипотироидальному женскому типу. Статья г-на Леньеля-Лавастина, в которой *г-жа де Сеннон не названа ни разу*. Понятно? Нет? (И возможно даже, что эта статья совпадает во времени с проявлениями того, из-за чего Анриетта, с этим ее трагическим взглядом, перестает позировать...)

Ну так вот, все это означает, что вкусы Матисса могли пресуществовать осознанию их природы, что Энгр мог послужить только поводом для их развития и что *г-жа де Сеннон*, картина, сыграла в художественном развитии Матисса роль, открывшуюся ему самому только *теперь*, то есть по прочтении статьи Л.-Л., этого плагиата статьи Вердье, которая (знай он ее) могла бы прояснить ему то, что потребовало двадцати лет, чтобы открыться художнику во всей своей очевидности. Матисс мог бы осознать все это еще в 1911 году, то есть всего через два года после *Алжирки* и *Дамы в зеленом*, за пять лет до *Лоретты*... И настойчивость его намеков (*г-жа де Сеннон*...—приглушенный голос, особая улыбка, жест руки вверх по шее) явно объяснялась тем, что он, не забывайте, считал меня медиком... и, следовательно, как он полагал, человеком, который, естественно, не мог не читать *Эскулана*: какое заблуждение!

Но не только о женщине, мелькнувшей перед ним на Мартинике, А.М. говорил мне: *С этой г-жой де Сеннон я мог бы работать месяцами*, в точности так же он мог сказать, заметив из омнибуса в витрине антиквара кусок ткани: «С этой тканью я писал бы годами». И когда шла речь о нарисованном им рте, у которого нижняя губа *тяжеловата*... он приписывал на полях: *Г-жа де Сеннон*,—здесь часть воссоздает целое, синекдоха вытесняет метафору... И разве, описывая платаны в Вильнев-Лубе (1950—1951), он не пользуется словами, которыми обычно характеризуются человеческие существа, говоря, что видел, как они *упиваются собственной силой*. И, напротив, об очень



Шевелюра. 1944. Этюд карандашом для «Цветов зла», опубликованных в «Пьер а фё», 1947

красивой, высокой женщине он скажет: «У нее божественная стать, это — платан». Прозвище *Платан* получила у него в 1950 или 1951 одна натурщица. Но посмотрите на написанную задолго до того *Даму в голубом*, которая сейчас в Филадельфии, иногда ее называют также *Длинное голубое платье, черный фон*. На ее расширяющуюся книзу шею, охваченную, как цепью, золотым колье (и разве художник не требовал почти всегда от этой натурщицы, чтобы она надевала колье?), и на красные плитки стены за ее спиной, где два рисунка Матисса, сверху слева, один черный на желтом фоне, другой белый на синем, словно комментарий к этой даме (к тому, что заключает в себе ее шея или, во всяком случае, идея шеи, бывшая в голове Матисса, когда он на нее глядел), к томности, исходящей от *взднутой*, цилиндрической, припухшей в основании шеи, говорящей если не о силе, то, уж во всяком случае, о силе чувств. Эта *Дама в голубом* написана в 1937, но в ней уже есть то, что он четырнадцать лет спустя будет подразумевать под *платаном*. Она, между прочим, сама сшила это голубое платье, специально для Матисса. Она здесь иная, эта модель, которую, начиная от *Голубых глаз* 1935 года, являющихся ее *портретом* (в том же смысле, в каком я дальше употребляю это слово в отношении оловянного кувшинчика 1916 года, простите мне, мадам!), и до последних лет своей жизни, он будет без конца писать, рисовать, иногда ее *копируя*, иногда от нее *отталкиваясь*.

Платан — скажет он в 1951 о другой модели (точно это ее имя), пользуясь здесь одним словом вместо другого, ибо его живописный язык уже не удовлетворяется ни метафорой, ни синекдохой: сказать о женщине, что она платан, значит употребить для называния того, что мы видим, слово, взятое из другой области за отсутствием специального термина для описываемого феномена, — так, говоря о писчей бумаге, мы срываем *лист* с дерева, так называем *ручкой* часть кресла, которая осталась бы безымянной, не позаимствуя мы этого понятия у человеческого тела. Здесь глаз пользуется катахрезой. Точно таким же образом Анри Матисс распространяет язык человеческой чувственности на неодушевленные предметы — цветы, плоды, кресла, деревья.

Они составляют гигантский каталог, разрастающийся на протяжении двадцати пяти лет. Это каталог *моделей* из его зверинца — того самого зверинца, который он хотел показать мне в день, когда итальянцы вошли в Ниццу.

Следует понять также, что, как и живые модели — мужчины и женщины, — *вещи*, каталогизированные здесь, не просто перечислены: будучи включены в эту опись, они становятся частью определенной мифологии, как и Лоретта или Турчанка из *Тем и Вариаций*, они входят в трупшу, это относится и к оловянному кувшинчику (или, как его еще называют, «кофейнику»), и к верному котелку, и к тем образам, которые воплощают не зримое глазом, но нечто порожденное духом поэзии Шарля Орлеанского, Ронсара, Бодлера, Малларме и т. д.

...Все они призваны Матиссом, чтобы обрести вечное бытие.

Я нашел свою заметку, сделанную несколько лет назад, когда я намеревался писать обо всем этом, но отвлекся на что-то другое. Это запись под своего рода условной схемой, сделанной мною для собственного употребления, ее можно истолковать и как шею, расширяющуюся от подбородка книзу на манер графина, и как тяжесть груди над тонким корпусом, расходящимся в



бедрах. Заголовок, подчеркнутый красным: *Последовательность в мыслях*. Затем несколько примеров:

Лебедь Малларме.

Шея Ронсара.

Пасифая (*Страх, что, собравшись в кулак, ударяет тебе под грудь*).

Бодлер — Волосы в *Пьер а фё*, август 1944. — Сравнить?

Гранаты в *Португальской монахине*.

Лилии Шарля Орлеанского.

Розовый цвет в *Натюрморте с лилиями* (1943) и небо в *Марокканском саду* (1912).

О *Натюрморте с лилиями* в этом романе уже говорилось, но не уместно ли здесь сблизить его с небом в картине *Марокканский сад*?

Сравнить? (вопросительное)\*... относится к *Волосам*. Очевидно, не имея

в рамочке, ясное дело...

под рукой *Цветов зла*, я не был уверен, похож или нет рисунок к этому стихотворению в *Пьер а фё* на те, что помещены в книгах. Так вот, оказалось, что он совсем иной — я хочу сказать, совсем непохож ни на рисунки и в книге *Цветы зла*, и в альбоме *Двадцать три литографии*. Все три рисунка совершенно разные, если не считать одной детали: м-м де Сеннон... как сказал бы Матисс, понизив голос. Хотя, если эта женщина, переходя с рисунка на рисунок, и походит на самое себя, от м-м де Сеннон в ней нет ничего, я имею в виду, что в ней нет ничего от черт лица м-м де Сеннон, от *подобия* сей дамы... решительно ничего, кроме того, что заключено в шепоте Матисса... Я написал сначала: ничего, кроме *задних мыслей*, но мне кажется, точнее будет сказать — *гормонов*.

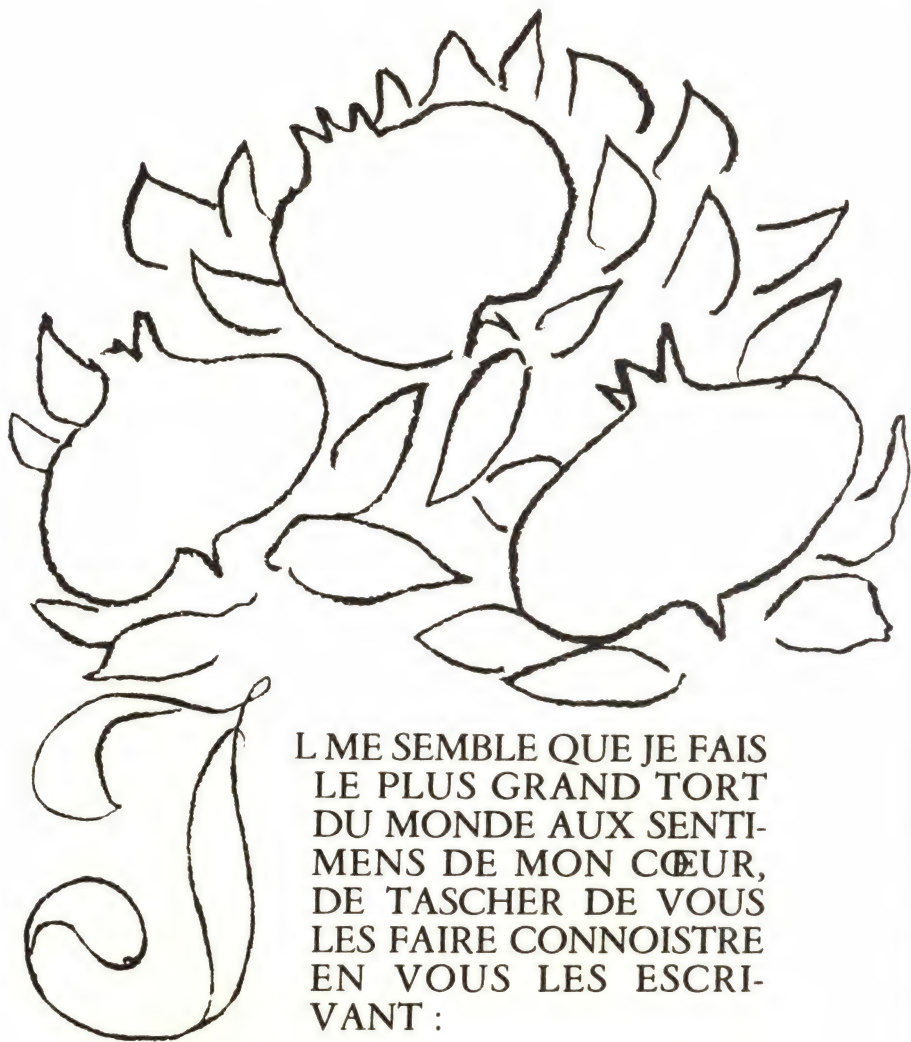
Миф Волос для Матисса не проходной эпизод. Но прежде всего необходимо представить здесь его образное воплощение. Во-первых, рисунок из *Цветов зла* (мы еще встретимся с этим мифом, к которому Матисс возвращается в другом месте).

Затем тот, что Матисс счел нужным дать в *Пьер а фё*: это — «портрет» модели, средиземноморской матроны, жрицы древнего неумирающего культа.

И, наконец, тот, что в *Двадцати трех литографиях*:

Волосы... — было, в частности, отмечено в моей заметке. Обо всех приведенных здесь примерах «последовательности в мыслях» в этой книге уже так или иначе упоминалось, но Волосы, как я писал, говоря о Цветах зла и Двадцати трех литографиях, требуют сравнения. И я не предоставил читателю этой возможности в главе Матисс и Бодлер только потому, что у меня была мысль еще вернуться к этому позже...

Я расположил здесь эти три рисунка в порядке моего с ними знакомства. Первым был тот, что в Цветах зла — я был издателем и метранжажем этой книги, вторым — рисунок углем из *Пьер а фё*, который вышел в свет несколько раньше, чем книга, и, наконец, третьим — Волосы из Двадцати трех литографий, сделанных заново... И только много позже я сообразил, что для самого Матисса порядок был



Начало страницы из «Португальских писем».  
Цветной карандаш. (Страница 29, литография,  
май 1946)

иням: рисунок углем — это тема, как в эпоху Матисс-ан-Франс, или, если угодно, то, что я называю «портретом», то есть первое терпеливое изучение модели (например, Голубые глаза, подготавливающие Даму в голубом). Обе литографии вытекают из него, как та, которая осталась у нас только в виде фотографии и фигурирует в Цветах, так и та, что была сделана заново и вошла в альбом, который был издан в пяти экземплярах и который мне выпала честь представлять в 1946 году.

Хотя Матисс и нашел, что в литографиях, сделанных заново, нет, как он выражался, «шампанского», и предпочел потому взять для иллюстрации Цветов фотографии, я склонен считать этот третий рисунок, если рассматривать его в свете опыта Тем и Вариаций, завершающим, он завершение серии рисунков, сделанных, исходя из «портрета» (или темы), чтобы оторваться от модели. Иными словами, вторая литография — это то, чего Матисс искал по ту сторону модели, по ту сторону г-жи де Сеннон, утратившей здесь сходство с супругой де ла Мотт-Барасе, но зато обретшей вновь то паническое выражение лица, которое сообщает Женщине с вуалеткой 1927 года черты, еще в 1921 году провидчески замеченные художником в Анриетте, в этой молодой девушке с японским веером, беззаботно болтающей со своей приятельницей на фоне мавританской ширмы.

Когда А. М. восстанавливал испорченные литографии, у него перед глазами, разумеется, уже не было модели, портретом которой мы располагаем на рисунке углем, воспроизведенном здесь. «Моделью памяти» для него была, вне всякого сомнения, испорченная литография или ее снимок. Что объясняет и эволюцию прически, которая на второй литографии приобретает какую-то чрезмерность, и неодинаковость глаз, и характер подбородка. Эта акцентировка асимметрии лица невольно наводит на мысль, что и Женщину с вуалеткой 1927 года тоже можно рассматривать как своего рода развитие более спокойных, не столь трагичных образов, которым Матисс в итоге предпочел тот, что на его картине. Вполне возможно, что на самом деле никаких подготовительных «этюдов» к Женщине с вуалеткой не было и все это только мои грезы. Но даже в этом случае я прав: подготовительными образами были все «этюды», сделанные с Анриетты на протяжении шести или семи лет, начиная с Молодых девушек у мавританской ширмы; и все это множество полотен, проникнутых покоем, — вся томность и чувственность одалисок тех лет, того долгого ясного лета, когда ничто другое почти не увлекало Матисса, — все это вылилось в картину Женщина с вуалеткой и в скульптуры, налитые тяжестью физической трагедии, в эти две бронзовые головы, раскрывшие «тайну» Анриетты.

И теперь я могу сам ответить на вопрос, заданный мною не так давно: когда Матисс обратил пристальное внимание на формы Мари Маркоз именно в их взаимосвязи с физиологией? Я отвечаю: тогда, когда он в 1921 году увидел в глазах Анриетты на картине Золотые рыбки то, чего уже не могла скрыть Вуалетка 1927 года.

Все это увод нас в сторону от моей заметки. Да я в конечном итоге и не нахожу нужным развивать здесь то, что в ней содержалось. Надо ведь оставить что-нибудь и читателю. Пусть займется хотя бы розысками всех кресел Матисса, этих бесконечных де Сеннон. А уж если читателю непременно нужен здесь комментарий, то воспользуемся тем, что говорит сам художник, например, в Джазе, на страницах, озаглавленных Мои кривые линии не безумны. Ведь мы теперь видим, что все, будь то грудь или живот, губа или веко, буква или плод, — все, что есть г-жа де Сеннон, выражает упорство кривой линией, не делающее различия между женщиной и платаном. Но не следует ли предпослать этой цитате, этому коллажу, несколько слов о том, каким образом чувственность обрела форму граната, плода, который обречен лопнуть?

Примеры и мои комментарии к ним переплетаются, как руки в молитвенном жесте какого-то тайного культа. Гранат... он, хотя и по-иному, часть моей собственной мифологии...

В Португальских письмах, В Письме втором, открывающемся, как и все остальные, рисунком большого листа, а затем лицом Монахини, весь корпус заглавной буквы убран плодами граната, несколько напоминающими по форме пламенеющие сердца, которые можно видеть в церквях. Письмо начинается словами<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Мне кажется, что я наношу непоправимый урон чувствам, буруевающим мое сердце, тем, что пишу о них, тем, что пытаюсь их объяснить вам.



*О плоды граната, что распирает вас, словно грудь или губы, словно тайна, сокрытая в шее всех Мафи Мафкоз и всех Мафиан Алькафоро! Разве нам дано знать, что облеклось в ваши кривые линии, быть может и безумные? Но Матисс предупредил наши домыслы в Джазе, вышедшем почти одновременно (Португальские письма вышли в 1946. Джаз в 1947, но, в сущности, художник работал над ним уже с 1944, если не с конца 1943»<sup>1</sup>.)*

---

<sup>1</sup> Мои кривые линии не безумны.

Отвес, определяя вертикальное направление, создает вместе со своей противоположностью — горизонталью — компас рисовальщика. Отвесом пользовался Энгр. Взгляните на нестертую линию, которая проходит на его этюдах через грудину и пятку «несущей ноги» столько стоящих фигур.

Вокруг этой воображаемой линии разворачивается «арабеск». Я неизменно извлекал пользу из употребления отвеса. Я держу в уме вертикаль. Она помогает мне уточнить направление линий и в моих быстрых рисунках, и я не провожу ни одной кривой линии, к примеру линии какого-нибудь изгиба ветви в пейзаже, не представив себе мысленно ее соотношения с вертикалью.

Мои кривые линии не безумны.

Я как раз закончил *Мари Маркоз и ее любовников*, когда — 15 января 1969 года, если быть точным, — получил от Жака Барона (бывшего в 1921 году младшим из сюрреалистов) его книгу *Сюрреализм, год 1*. Автор рассказывает в ней о нашей совместной прогулке по Парижу (о прогулке или о прогулках, возможно смешивая годы), в частности о посещении выставки Энгра, дату которой он затрудняется назвать, поскольку таких выставок в Париже было две: первая в 1921, вторая в 1923. Я полагаю, что его рассказ относится, скорее, к 1923, так как я не поехал бы в Нант в 1921 или 1922, если бы эта дама уже раньше посетила меня в Париже<sup>1</sup>. Текст Ж.Б. интересен мне здесь, так как подтверждает мои собственные воспоминания о том, что меня в ту пору занимало, он подоспел весьма кстати:

*Мы все же посетили выставку Энгра. Так и слышу Арагона, нахваливающего мне эротику Энгра, и не только в «Турецкой бане», где она очевидна, но и там, где ее не ждешь, например в «Портрете г-жи де Сеннон»...— За сим следует приблизительное изложение того, что я говорил по поводу этой картины (определенный женский тип... навязчивость женского тела у Энгра). Затем мы выходим (выставка была в галерее Шарпантье, на улице Фобур Сент-Оноре), болтая об истории живописи. И Барон вспоминает: — Гляди-ка, вон она! — говорит Арагон на перекрестке. — Кто? — спрашиваю я. — Госпожа де Сеннон.*

*Мимо шла женщина. Вид у нее, пожалуй, был несколько романтический из-за шляпы с перьями, цвета платья, которое было примерно из той же оперы, что и платье «Госпожа де Сеннон», и она была тоже довольно пухленькая. Но от этого до... Ты ничего не понимаешь, сказал Арагон. Чувственность г-жи де Сеннон явно еще плавала в воздухе, которым мы дышали, выйдя с выставки...*

Но были ли Дама в голубом 1937 года или Дама в зеленом 1909 года, были ли Алжирка или натурщицы Лоретта, Антуанетта, Анриетта — все эти де Сеннон в том смысле, который вкладывал А.М., — похожими на Мари Маркоз? Только Антуанетта с ее полным, но узким, продолговатым лицом, близко поставленными глазами, остановившимся взглядом, возможно, похожа на модель Энгра. Похожа на Мари Маркоз еще до ее встречи с Александром де ла Мотт-Барасе, или, вернее, до знакомства с Жаном Талансье, суконщиком, еще до того, как практика любви превратила физическую аномалию в само воплощение сладострастия.

<sup>1</sup> Будьте снисходительны к притязаниям молодости. Но я даже не знал, что в 1921 (я тогда еще занимался своей медициной) была выставка Энгра, и поэтому мне неизвестно, приезжала ли Мари Маркоз в Париж, хотя бы и ради кого-то другого...



Д. Энгр. Госпожа де Сеннон. Нантский музей



# АНРИ МАТИСС, ИЛИ ФРАНЦУЗСКИЙ ХУДОЖНИК

(1947)

Предисловие к каталогу выставки  
в Philadelphia Museum of Art  
(1948)

Мериме пишет о Стендале: *В своих суждениях о живописи он типичный француз, хотя и заявляет, что судит о ней как итальянец. Он оценивает мастеров в соответствии с французскими представлениями, то есть с литературной точки зрения... Бейль приписывает драматические страсти мадонне Рафаэля. Я всегда подозревал, что его любовь к великим живописцам ломбардской и флорентийской школ объясняется тем, что их произведения возбуждали в нем всевозможные мысли, о которых эти мастера, вне всякого сомнения, даже не подозревали. Французы склонны судить обо всем умозрительно. Справедливости ради следует добавить, что не существует языка, который способен выразить все тонкости формы и все многообразие цветовых эффектов. А не имея возможности выразить то, что чувствуешь, обычно описываешь другие ощущения, понятные всем.*

Я тоже, должно быть, отъявленный француз. Я много писал о Матиссе, но никогда не претендовал на то, что передаю словами форму или цвет его картин, и я сознаю, что приписывал драматические страсти его креслам, его листе, утвари натюрмортов (или «лицам»). Жаргон художественной критики мне отвратителен, как, очевидно, был отвратителен и Стендалю, и я хотел бы сказать о живописи Матисса вещи, которые могли бы понять все. Слова выражают чувства, но не имитируют картины: это два разных языка, и тяжкий недуг нашего века — употребление языка, не присущего предмету разговора; ведь, чтобы объяснить поэзию, пользуются языком танца, чтобы описать живопись — языком музыки и т.д. Критики взяли за правило, говоря о том, что видит глаз, употреблять слова, связанные с осязанием, а о том, что слышит ухо, говорить словами, связанными с обонянием. И все валят на Бодлера, якобы ответственного за эти «соответствия», теряющие силу при пересадке из автобуса симфонии в метро света.

Во Франции, во все времена, живопись была для молодого человека не просто радостью для глаз, но также и фоном самых сокровенных мыслей. Я убежден, что неистовство Жерико не вовсе чуждо грезам какого-нибудь Растиньяка и что внутренний мир какого-нибудь Люсьена Левена невообразим без *Свободы на баррикадах* Делакруа. Разве Мане не декоративный задник Бодлера? И можно ли отделить Сезанна от молодого Золя?

Когда мне было двадцать или чуть больше, именно Матисс бросал свет на мое безумие, в моем мире плющ вился именно так, как его закрепил Матисс, женщины двигались необыкновенно плавно, чтобы не нарушить порядок красоты, как ее понимает Матисс, я жил во вселенной, закономерности которой могли быть выражены только в формулах алгебры Матисса. Столь же бесспорно, что, избрав для себя это обрамление, этот климат, эту вторую

природу, я ни с кем этим не делился, сдерживаемый пугливой дикостью молодости. Матисс был моей тайной, и я долго хранил ее в себе. Он был исповедальным мерилom моих ценностей. И когда мне как-то довелось все же исповедаться в этом публично, я принял все меры предосторожности, чтобы не выплыло наружу, сколь значительно для меня это событие: так в 1919 году я сконденсировал то, что считал в ту пору *современным*—все вкусы и причуды, свойственные моему поколению,—в образе женщины, которую назвал *Матисс*. То были первые *послевоенные годы*. Дадаизм еще не добрался тогда до Парижа, моими товарищами были молодые американцы, которых звали тогда *изгнанниками*, и эту «Матисс», выдуманную мною, я наделил вызывающей дерзостью нашего поколения, и его открытиями, и той роскошью, которой мы были лишены, которую могли только воображать, и подчеркнутым неприятием красоты, как понимали ее старшие. Не думаю, чтобы что-нибудь еще в моей жизни я писал — и заново переписывал году в 1923 — с такой тщательностью, как эту сказочку под названием *Мадам в свою башню восходит*, где «Матисс — рыжеволосая уроженка Батиньоля»<sup>1</sup>. Тот, кто увидит здесь, хотя на всей этой истории и лежит действительно отблеск живописи Матисса, описание этой живописи в том смысле, в каком понимал его Мериме, ставя в упрек Стендалю, что тот говорит вовсе не о Рафаэле, сделает грубую ошибку. А между тем, если подумать, какая околдованность Матиссом стоит за этим воображаемым портретом: *Неловкие кисти ее самых длинных в мире рук созданы, кажется, только для того, чтобы подпирать задумчивый лоб — ее низкий лоб, пожираемый сверху редкой челкой, легко оправдывает этот эпитет: пренебрегая анатомией, глаза взрываются, заглядывают его. Она терпеть не может привлекать внимание и, из отвращения к этому, охотно выдает их огромность за косметический эффект, удлиняя черной линией прорезь века, растягивая арку бровей до самых корней волос. Клянусь вам, она подчеркивает этой нежной тенью свои орбиты единственно с целью подыскать извинение тому, что они съедают ее щеки... Спальня служит ей только для отдыха: день проникает сюда сквозь жалюзи с подвижными планками, поставленные взамен суровых ставень. Зебра тени и света: тут ничто не волнует воображения, не подстегивает чувств, несмотря на двусмысленную чересполосицу световых волн, здесь, в этом чертоге сна, малейшее возбуждение неуместно, здесь царство покоя, сна. Нет ничего интимнее, ничего сокровеннее этого места: голос тут сам собой понижается до шепота... И, как бы сообщая этой истине материальность, у окна покоится, поглощая свет, безмолвная скрипка в своем подбитом голубым плюшем гробу красного дерева, и смычок, разделяющий с ней ложе, единственная связь этой безжизненной вселенной с реальным миром...*<sup>2</sup>

Это был Матисс и не Матисс. Текст впервые вышел на английском языке, если не ошибаюсь, в журнале *Экзиль, Брум*, выходившем тогда в Берлине<sup>3</sup>. Потом *Изгнанники вернулись в Америку, а в безмолвие воображаемой комнаты*

<sup>1</sup> Много лет спустя эта фраза нашла для меня свое оправдание в *Женщине с вуалеткой*, написанной в 1942 с модели, которая в жизни не была рыжей, но стала ею у Матисса. (Примечание 1968.)

<sup>2</sup> В основе этого описания лежит картина, которую можно видеть на фронтисписе моего предисловия к каталогу филладельфийской выставки. Там же был выставлен еще *Интерьер с футляром для скрипки* (Ницца, 1917), но холст, воспроизведенный в этой книге, ближе к тексту *Мадам в свою башню восходит* по какой-то заключенной в нем тайне.

<sup>3</sup> Я ошибся, он был опубликован в нью-йоркском журнале *The Dial* (примечание 1959). В Филладельфийский каталог вкралось, уже не по вине автора, еще несколько ошибок: я выправил

вторгся бескрайний мир, и с этим реальным миром мне пришлось найти новые связи, совсем иные, нежели этот смычок на голубом плюше.

Молодые люди мечтают. Старики — вспоминают. Между этими двумя полюсами заключен мужчина, который идет от безумия к разуму. Мужчина, которого годы отягощают знанием меры вещей, весомости каждого жеста, границ собственного тела и пределов своей любви. Жюльен Сорель поднимается на эшафот, так и не достигнув зрелости, но Анри Бейля, который, в конце концов, продолженный Жюльен, как мы видим по его письмам, чувственный мир влечет к себе с годами все больше.

Реальный мир нигде не представлен с такой силой, как в его последнем романе *Ламбель*, который остался незаконченным из-за смерти писателя, — мир не сфотографированный, но человеческий, наполненный запахами и песнями, мир в его очевидных заблуждениях и в то же время постигший меру вещей. Присутствие реального мира у Стендаля нигде так не ощутимо, как в романе *Ламбель*, в котором я не могу не видеть — но об этом я скажу не здесь — своего рода *Мсье Верду* 1840 года.

Я хочу только сказать, что если для Растиньяка или Жюльена Сореля солнце всадников Жерико, этих молодых людей с густой кровью, переживших наполеоновские походы, сверкает огнем юного честолюбия, присущего героям того времени, то для зрелых Бальзака или Стендаля конь стоит всадника, тут изменяется самый характер живописного драматизма, и нет никаких сомнений, что эти писатели к художнику куда ближе, чем Растиньяк или Жюльен Сорель. Ибо живопись — познание мира, доступное только долгому человеческому опыту. Одновременно мечта и память. И проникновение в науку ласк, которой пренебрегает пыл молодого любовника.

Именно в драматическую минуту нашей общей истории, в 1941, при двойном свете поражения и Ниццы, города, где немислима безысходная горечь, так как от этого защищает само его небо, я вновь приобщился к тому, что было духовной атмосферой моей юности, приник к этому своеобразному бальзаму от наших французских горестей. Мне уже стукнуло сорок, и глаза мои изменились от глубоких вод прожитого и пережитого. Вот тогда-то я и приписал живописи Матисса *драматические страсти* нашей жизни. Да простят мне это Матисс и Мериме... Мне попросту казалось, что пробил час осознать в Матиссе нашу национальную действительность, что пора полюбить его не за необычность, как во времена, когда мне было двадцать лет, но за то, что он часть Франции, за то, что он — Франция.

Не знаю, каково было бы мое суждение о живописи Матисса, если бы я, в угоду Мериме, подошел к ней как *итальянец*, не знаю также, действительно ли *французы склонны судить обо всем умозрительно*. Мне кажется, что именно там, где Матисс обязан иноземным источникам — Хокусаи, греческой архаике, Византии, мавританскому искусству, — художник судит об этих источниках как истинный *француз*. И нет сомнения, что его ум выносит свое суждение о них, хотя относительно слова *ум* еще следует договориться, ибо смысл его варьируется в соответствии с системой ваших умозрений, варьируется самый дух ума. Но, как бы там ни было, искусство Матисса — это он сам,

---

их при перепечатке этого текста в *Жарден дез ар* (сентябрь 1963). Но и там текст претерпел некоторые искажения. Будем надеяться, что на этот раз (1969) текст принял свою окончательную форму. Так пишет время своей костлявой рукой.



приплюсованный к тому, что перед его глазами. Можете, если угодно, назвать такой подход *умозрительным*, но кто запретит мне применять к художнику его собственный метод? И только ради того, чтобы уложиться в итальянский формат.

Мне, например, хочется поговорить об одной из последних картин Матисса, которую я недавно видел в Вансе, в доме художника, она написана этой осенью. Если говорить о ней на итальянский манер, следовало бы ограничиться тем, что это зеленое пятно, разрывающее красный фон, черные линии на нем дают понять, что дверь-окно дома в Вансе выходит в сад. Но разве может удовлетвориться этим моя французская голова, склонная к *умозрительным* суждениям? И вообще, где вы видели, чтобы дверь-окно была бы как боли вскрик, если не у поэта, который от затычки к затычке погоняет свою строку к рифме, туда, где позолоты блик, туда, где вечно длится миг? И с каких это пор сумрак дома ярко красен от сравнения с поднебесьем сада? Нужны были глаза ума, утомленные солнцем, чтобы листва сделала сумрак пунцовым, и все это еще никак не объясняет черной графики, этой своего рода новой письменности, независимой от цвета, которая резюмирует основные предметы, находящиеся в комнате, и позволяет так выразительно намекнуть на множество связей и соотношений, существующих между ними, что я, глядя на картину, узнаю себя, снова чувствую себя в Вансе, в доме художника, и дверь распахнута в сад. Но разве сказанное может передать вам то главное, что заключено для меня в этой картине: утро, миг счастья? Она в такой же мере миг счастья, как дверь, открытая в сад. Решайте сами, как я тут изъясняюсь — по-итальянски или по-французски.

Говорить, что до Матисса вся живопись была темной, возможно, и неверно и несправедливо, но важно, что это могло быть сказано, что рядом с Матиссом темнеет и Ван Гог, и Ренуар, и Моне, и Тернер... Важно, что в определенный момент существовал художник, о котором так было сказано в очередной раз, ведь каждые полвека так говорят о каком-нибудь новом художнике. Есть художники, прославившиеся именно этим качеством, именно тем, что они способны, по крайней мере на пятьдесят лет, ослепить людей, которые видят в их живописи только свет. Такие художники — словно открытое окно во мраке жизни, по ним молодые люди составляют представление о солнце. Невозможно отрицать, что приход Матисса в живопись на исходе прошлого века, когда все ходили в черном, принес обновление, освежил видение. Такую же роль сыграло в свое время итальянское Возрождение, в той мере, в какой художники тогда осмелились взглянуть прямо на ослепительную наготу тела. Анри Матисс, отбросив очки канонической перспективы, осмелился взглянуть на наготу света. Понятно, что от этого хмелело несколько поколений.

В письме Сетгону Шарпу от 23 января 1825 года Стендаль с восхищением говорит о Давиде, он пишет: *В 1789 году этот человек отказывается рабски копировать своих предшественников и находит новый способ имитировать природу. Аплодисменты педантичного и придищного века провозглашают его великим. И тотчас по его следам устремляется толпа подражателей. Вместо того, чтобы, подобно ему, искать в природе или античности формы и выразительные средства, которые могли бы доставить наибольшее наслаждение их современникам, они копируют Давида, а потом, обернувшись к нам, критикам, еще удивляются, что мы смеемся над ними.*

Все это как нельзя лучше подходит к Матиссу, почти слово в слово. Разве не нашел он нового способа имитировать природу? Разве у него не больше, чем было когда-либо у любого другого художника, подражателей, которые, подобно подражателям Давида, копируют его *манеру*, не замечая, что самое ценное в ней — как раз дух ее подхода к живописи, полярно противоположный всякому копированию? Я отлично понимаю, что Стендаль не случайно начинал со слов: *В 1789 году этот человек отказывается рабски копировать своих предшественников...* Разве не сказал он перед этим: *Мои взгляды на живопись — взгляды крайне левые?* В 1825 году Луи Давид живет в изгнании, и выражать сожаление, что подобный художник *не находится среди нас...* и т.д., достаточно опасно. Разумеется, параллель между Давидом и Матиссом не следует доводить до абсурда. Но, в конце концов, разве тот час, когда живопись под рукой Матисса обретает новую судьбу, не совпадает во времени с делом Дрейфуса, как живопись Давида с 1789 годом (пусть даже Матиссу в тот момент едва исполнился двадцать один год, а Давиду в 1789 было на двадцать лет больше). Матисс находит новый способ имитировать природу, и это главное; хотя он и не отдает себе отчета в том, какие великие перемены совершаются в современном ему обществе, эти перемены несут его, незаметно для него самого. Факт тот, что не может не существовать взаимосвязи между этими великими переменами и открытием нового способа имитации природы независимо от уровня сознания художника.

На мой взгляд, величие Анри Матисса в том, что он нашел *новый способ имитировать природу*, именно это ставит его на особое место в живописи нашего времени. Общеизвестно, что этот великий художник никогда ничего не делал без модели; он сказал, правда, что модель, натура для него — трамплин, от которого он отталкивается, чтобы прыгнуть возможно дальше. И вслед за имитаторами, попросту копировавшими *эффекты* его живописи, пришли другие подражатели, которые не видели уже ничего, кроме самого этого прыжка, этого преодоления натуры, и сочли, что могут обойтись вовсе без трамплина, без натуры. Эти последние взяли из уроков Матисса одну внешнюю форму, и у них мы находим даже не копию его творений, но карикатуру. Если Матисс обновил глаза человечества, то они, полагая, что поступают так же, на самом деле глаза выкалывают. Ибо на всем протяжении великой истории поисков Джотто, Рафаэля, Вермера Дельфтского, Веласкеса, Ватто, Шардена, Мане, Анри Матисса, преследующих единую мечту человечества, у этой мечты существует своего рода общая субстанция — вещи, как они есть.

Молодые люди XIX века, как они представлены в романах (Жюльен Сорель, Растиньяк, Фредерик Моро, Жак Вентра, Милый друг), представители трех трагических поколений — 1830 года (молодой Мюссе), 1848 года (молодой Бодлер), 1871 года (молодой Рембо) — черпали во французском искусстве материал для причудливых грез; они созерцали *Смерть Марата* или *Депелетье на смертном одре* Давида, *Плот Медузы* Жерико или *Резню на Хиосе* Делакруа, *Казнь Максимилиана* Мане или *Мастерскую художника* Курбе. Этот духовный фон вполне им соответствует. Тот век знал среди художников трех великих изгнанников: Луи Давида, Гюстава Курбе, Поля Гогена. За пятьдесят лет упорного труда Матисс сообщил мечтам трех новых поколений совершенно иное направление.

Его работы, от *Десерта до Джаза*, такие его полотна, как *Танец*, *Чтение*, *Золотые рыбки*, *Марокканцы*, вся серия одалисок, *Натюрморт с магнолией*, наконец, лица в *Цветах зла* и *Натюрморт с цветами лилий*,—создали свой мир, которому не преминули поставить в упрек безмятежность. Этот мир поразительно контрастирует с галереей живописи XIX века. К этому контрасту можно относиться по-разному. Молодые люди нашей эпохи уже не походят ни на Жюльена Сореля, ни на Жака Вентра, ни на Милого друга. Я не утверждаю, что созерцание долгого мирного пейзажа Матиссовой живописи отвратило их от насилия. Ничто в жизни последних лет не позволяет нам так думать. Но в самом средоточии людского насилия возшло, быть может, новое солнце... В начале XIX века, если верить знаменитой фразе, *счастье было для Европы новой идеей*. Столетие—срок не слишком долгий, чтобы заставить взойти это светило. Но можно заверить, что творчество Анри Матисса—великое требование счастья, и именно оно рождает в душах молодых людей, подвластных болезни века, нашего века, великое требование счастья.

(Вопрос в том, возражают мне, не отвлекает ли созерцание изображенного, воображаемого счастья от борьбы за счастье. Но это равносильно утверждению, что витрины вызывают у тех, кто на них смотрит, чувство довольства, а не сеют в их сердцах семена гнева. Мне думается, что наш повседневный жизненный опыт устраняет это возражение...)

Я сказал как-то, что считаю Анри Матисса анти-Сартром. Это делает честь последнему, хотя он, возможно, воспримет мои слова иначе. Следует отнестись к ним только как к удобной формуле, которая помогает понять мою мысль. Я глубоко убежден, что для человека XX века характерен активный поиск счастья и что в силу этого он отторгает от себя «болезнь века», скалькированную с «болезни» века прошлого, той, что описана Мюссе; я убежден, что Матисс сегодня, в этом сражении за добро, ведет нас как исполинское развернутое знамя.

А вы—в Америке—знаете, что на знамя, даже если за ним идет армия в лохмотьях, выносят не свои беды, а свои звезды.





Автопортрет. Тушь. Июль 1944

# ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ БЫЛ СКОБКОЙ

(март 1968)

Глава, которую можно пропустить, поскольку в  
ней нет картинок...

*Мне понадобилось двадцать лет, чтобы прийти к этой мысли.*

*(Публикуется впервые.)*

Наверное, именно то, что я, по воле обстоятельств, жил вдалеке от Матисса, словно сама жизнь требовала этой дистанции, наверное, именно чувство, с которым я думал о нем на расстоянии, сообщает всему написанному мною, всему тому, что время от времени, *из дали в даль*<sup>1</sup>, я о нем писал,

Из близи в близь.

характер своего рода скобок в моей жизни, если только не наоборот, если скобкой не было как раз время между текстами, а не они сами. Словно это обращение души к Матиссу было своего рода окном, внезапно распахиваемым в реальный мир, в вольный простор неба.

Возможно, что в самом начале, когда я взялся писать о Матиссе, мною руководило желание или намерение сделать книгу, которая мало-помалу складывалась. Но следует признать: издатели не проявили энтузиазма, и моя затея выглядела не слишком осуществимой, так что новые страницы все больше приобретали характер текстов, приуроченных к какому-нибудь событию. Связь между ними ослабевала. Я утратил веру в эту постройку с ее случайной архитектурой и стал смотреть на свои рукописи, как человек, который мечтал выстроить целый город и уже начал возводить в разных местах леса, вырыл котлованы, воздвиг там и сям колонны, первые ступени лестниц... но что же дальше? Уже не слышно музыки труда, скрежета распиливаемых камней, между строениями этой Помпеи проросла трава, и не понадобилось даже извержения вулкана, чтобы свести все к оставшемуся на бумаге плану зданий, которые никогда не будут выстроены... О бассейны, где застаивается дождевая вода, ступени, что никуда не ведут, небо, застилающее крыши...

Пока мне не пришло на ум, что, в сущности, все мои книги, созданные или задуманные, завершенные или утерянные, были всего лишь длинными связками между скобками. И этот роман о художнике отличался только тем, что я не мог (или по меньшей мере не хотел) закрывать на это глаза. Мне хочется здесь поговорить о скобках, о скобке.

*Академический словарь*<sup>1</sup> дает два значения этого слова — одно для единственного числа, другое для множественного. Скобка, по его мнению, — это фраза, имеющая самостоятельный смысл и отделенная от периода, в который она

<sup>1</sup> Словарь Шарля Нодье, опубликованный в 1862 году.

включена. Во множественном — скобки — говорится о знаках препинания, используемых в письме и печати, чтобы заключить в них слова скобки. Именно эту двусмысленность можно подметить выше — в начале данного текста. Самую операцию открытия и закрытия скобок меня так и подмывает назвать, пародируя модные в современной философии греческие слова, эллинизированным именем — догадываетесь? — да, вы не ошиблись — *скобис...* Юмор, как видите, явно скоботетический. Суть же в том, что у меня возник вопрос, наличествует ли скобка у всех людей, я хочу сказать, у всех народов? Какой этнолог мог бы дать мне эту справку, быть может Леви-Стросс? Мы считаем языковые феномены свойствами, присущими только человеку, никого не занимает вопрос, существует ли у дельфина, ворона или муравья некий ментальный эквивалент скобки. Не будем вдаваться слишком глубоко, скажем только, чтобы покончить с этим раз и навсегда, чтобы заключить в скобки эту мысль, факт, выкрик, умозаключение: необходимо прежде отказаться от хождения на четырех лапах, от полета на собственных крыльях, развить хватательные способности большого пальца передних конечностей, не понимать толком, зачем и почему нам остался от незапамятных времен отросток слепой кишки, заниматься любовью круглый год, пить, не испытывая жажды, и т.д. ... А тогда уж появятся скобки. В мои юные годы я играл в скобку, как в теннис: но для того, чтобы эта игра обрела истинное благородство, как шахматы, понадобилось, сдается мне, две мировых войны. По-настоящему я «вступил в серьезную баталию» (и я тоже) только в ту зиму 41—42 между Ниццей и Симиезом, между мной и романом, которого я не писал. Романом в скобках.

В сущности, скобка — изобретение человека, так что, если приглядеться поближе, она сродни роману. В противоположность тому, что писатели из породы солидных (знаете, те, что любят добротную работу) о нем думают (писатели из породы и т.д. о романе), в противоположность, следовательно, тому, что думают и т.д. о романе писатели, о которых идет (или не может идти) речь, роман — терпенье, я уже подхожу к сути дела, — земля обетованная, где расцветает скобка и где она к тому же цветет круглый год. Вот, к примеру, *Дон Кихот* — роман здесь только сама история Хитроумного Гидальго и Дульсинеи Тобосской, все же остальное — скобки, лабиринт скобок, где в умело расставленных зеркалах то вдруг мелькнет на мгновение, то внезапно исчезнет лик Дульсинеи или Печальный образ Рыцаря, и кажется — вот оно, но тут какая-нибудь история, никак не связанная с упомянутой любовью, скоботетически увлекает нас в театр, которого мы отнюдь не ждали. Никак не связанная, слышите, с периодом, в который эта история включена. Повествование ведется совершенно так же, как в *Тысячи и одной ночи*, не считающейся романом только из-за своего заглавия (что, заметим в скобках, рискует случиться и с *Анри Матиссом*, романом, хотя тут я как раз попробовал воспользоваться своим опытом за рамками этой скобки, чтобы перетянуть заглавие на свою сторону. *Тысяча и одна ночь* — это роман, это, можно сказать, эталон романа, где впервые пущена в ход та романическая пружина, которую мы нагло считаем своим сегодняшним изобретением, давая ей наименование *suspense* — *напряжение*. *Тысяча и одна ночь* — роман, где напряжение непрерывно подновляется и где дело вовсе не в том, что случится с Али-Бабой или Синдбадом — не более чем скобками, вставленными ради *напряжения* в роман Гарун-ар-Рашида и Шехерезады, — это роман, рассказывающий о том, как



Шехерезаде удастся с помощью скобок оттягивать со дня на день казнь своей сестры, которая разонравилась султану, ее супругу. И точно так же в наши дни «Шехерезада, покрытая землей» в *Коне Красном* нужна Эльзе Триоле, чтобы рассказ о мертвой помог забыть о смерти тем, над кем она нависла, тем, кто, сами того не ведая, уже поражены атомными осадками третьей мировой войны. Здесь мы имеем дело с новейшим типом скобки в современном романе, усложненном двойной перспективой, поскольку в нем рассказчица держит в напряжении обреченных на смерть с помощью рассказа, придуманного ею еще в прошлой жизни, но относящегося к будущему, к векам, которые не придут\*, и адресован этот ее рассказ людям, которые умрут раньше, чем

\*которые не придут... потому что век — человеческая мера, и когда не будет людей, не будет и веков.

наступит время повествования.

Я замечаю, что романисты мало-помалу впали в такую утонченность, что теперь выдают нам за роман *одну только скобку*, жалкую скобочку, своего рода тонкую штучку кустарной работы. В конце концов, и этот вид романа, который я охотно назвал бы романом-безделкой, имеет право на существование, пусть себе он (или она?) существует, почему бы нет, раз это (он или она) находит любителя. Я, однако, именую романом махину, машинерию, механизм, что ли, несколько более сложный, сложенный, сложносоставленный (я сказал бы — сложноразветвленный... занимайся мы ботаникой), ну, в общем, нечто исподволь закрученное, вдоволь протомившееся, причудливое, разностильное, говоря на языке архитектуры, если только вы не принадлежите к секте фурьеристов и не понимаете под словом *роман* — *страсть*, из которой *вытекают известные последствия*... роман — это компост, в котором всевозможное дерьмо смешивается с землей, это сообщничество между вами и мной... нечто с люками-ловушками, карманными вампирами, ложными дверьми, вращающимися стенами, рисованными окнами, прозрачными зеркалами, подземельями, в которых у самого чесоточного клеща голова пойдет кругом, с глазами на застежках-молниях, радарными шалостями и тысяча и одной ночью, ну, в общем, нечто вроде тех росчерков, где нажим сменяется волосистой линией, извивающейся, как лыжня гигантского слалома, так что забываешь о портрете персонажа и замечаешь только безукоризненное совершенство скобок.

Никто, насколько мне известно — а впрочем, бог знает! — пока не попытался выделить, нет, не выделить, а высветить, выявить, как функционируют в романе, вспахивая его, скобки. Никто, кажется, не обратил внимания на роль этих фраз или страниц сокрушений, сокровений, сокрытий, включенных в роман, но имеющих в нем *самостоятельный смысл*, никто не понял, что именно эта *пружина* движет роман, как анкерная пружина — хорошие часы, не говоря уже о рессорах ночного поезда, этой пружине дорожных сновидений.

Так и слышу здесь тех, кто не преминет мне заметить — пружина пружиной, но общепринято называть это лирическими отступлениями. Но я-то не говорю *как общепринято*. Впрочем, признаюсь, в мои намерения как раз входило провести здесь тонкое разграничение между этими двумя формами развития мысли, зафиксированной или мимолетной, — между скобкой и отступлением. Именно в ту минуту, когда вы меня сбили. Я даже предполагал зарезервировать слово *отступление* для своего рода скобок в

жизни Матисса, характеризующихся уходом художника в книгу, написанную кем-то другим — Малларме, Ронсаром, Шарлем Орлеанским... короче, да. Тем самым зарезервировав термин *скобка* для совсем иного рода бегств, побегов, прогулов, эскапад. Потом я сказал себе: да пропади они пропадом! Как хотите, так и различайте. Называйте это отступлением или скобкой, но во всех больших романах существует(ют) момент(ы), имеющий(ие) *самостоятельный смысл*, отделенный от самого романа, и было бы ошибкой рассматривать его или их как отступление, ибо именно он (они) — рычаг романа, благодаря которому роман обретает вдруг иное измерение, глубину, бездонность, обнаруживаемую внезапно.

«Но где же тут Матисс? Где Матисс?» Вы уже говорили мне это, но разве вы не видите в тумане слов, как сквозь запотевшие очки, на которых остаются отпечатки пальцев, улыбку Матисса? Нет? Ничем не могу помочь.

Роман со скобками был разработан систематически в Англии Лоренсом Стерном, в Германии — Жан-Полем Рихтером, во Франции — Шарлем Нодье (*История Богемского короля и его семи замков*)\*. Но я имею здесь в виду главным

\* Заметим в скобках, что Ален-Рене Лесаж только подхватил роман со скобками у испанцев, между тем как уже французский средневековый роман, как я замечая, изобилует скобками (но, возможно, тут я подобен м.Журдену, обнаружившему, что он выражается прозой). Сервантес, во всяком случае, заимствует этот прием у рыцарского романа, чтобы

им воспользоваться и в то же время его высмеять. И добавлю здесь, возвращая вас к *Тысяче и одной ночи*, что, возможно, в будущем, когда уже изгладятся из памяти имена авторов, романы *черной серии* будут соединены при помощи скоботетических связей в *Тысячу и одну ночь* грядущего века.

образом скобку, к которой автор прибегает в романе, я хочу сказать — в определенном месте романа, как будто ему, автору, необходимо перевести дыхание, сделать паузу в повествовании, чтобы поговорить о другом. Я имею в виду те места в романах, которые при инсценировке или экранизации автор переделки, лишенный возможности показать себя на сцене или на экране, полагает возможным выбросить, делая купюры в первоисточнике. Отсюда *плоскость* этих мультипликаций, теряющих в результате перспективу, рельефность, глубину. Но кто, делая, допустим, фильм по *Красному и черному*, не отсечет таким манером сцену в дилижансе, разделяющую роман надвое, на провинцию и Париж, вынуждая нас прислушаться к долгой беседе о политике между персонажами, которые введены в роман исключительно ради этого и никогда больше не появятся на его страницах? Точно так же в фильме *Пармская обитель* мы встречаемся с Фабрицио только после Ватерлоо, ради краткости. В общем, за скобку, без которой, как считается, вполне можно обойтись, неизменно берется именно тот момент романа, где он мерцает. *Отверженные* будут нам показаны без сада на улице Плюме. В *Рюгон-Маккарах* выпадет Параду аббата Муре. Но что останется от *Беспочвенных* Барреса, если изъять из романа скобку рассказа мадам Астине Аравян? Или от *Романа о Тристане* без эпизода безумия?

А суть дела в том, что роман, сведенный ради его *облегчения* только к тому, что «необходимо» для главной сюжетной линии, превращается в тяжелый камень и падает в колодец. Скобка в нем — то, что иначе еще называется

поэзией. Бескорыстное чудо. Которое ошибочно принимают за балласт и от которого избавляются в первой же воздушной яме. Видите ли, во времена, когда я воображал, что пишу *Анри Матисс, роман*, эта книга представлялась мне своего рода скобкой в реальном романе той поры — это был Анри Матисс в оккупированной Франции, наш трагический роман. И голубые глаза, Симиезский чертог, огромная вольера, полнящаяся белым хлопаньем крыльев, открытое окно с мавританской решеткой — все это было для меня находкой своего рода неожиданной скобки в нашей реальной жизни, скобкой, не отмеченной ни знаком ) в конце, ни знаком ( в начале. Из этого вам видно, что классической скобкой здесь было не обойтись, потому хотя бы, что, не желая невольно рассекать свою фразу скобкой, я оказался вынужден поставить первым знак конца, в противном случае вы не смогли бы прочесть того, что я говорю, так как два *ни* оказались бы *заперты* между знаками *здесь открыть* и *здесь закрыть*... Но может ли вообще быть понято сегодня, что роман об Анри Матиссе представляет из себя фразу (повествование), *имеющую самостоятельный смысл, отделенную* от мира, в котором мы живем, как это было для меня в ту пору? Не знаю.

Впрочем, такого рода понимание вещи, которая написана, пришло ко мне не *отдельно*, не в связи только с частным случаем Матисса, оно подытоживало целый ряд неотступных мыслей, осаждавших меня, когда я писал другие романы. Легко припомнить, что уже на заре моей писательской жизни я счел нужным назвать свой первый «роман» *Анисе или Панорама, роман*, отмечая тем самым, что слово, включенное в заголовок, не есть просто обозначение жанра. Но еще важнее было бы вернуться к роману, уничтоженному мною в 1927 году, когда он достиг чудовищных размеров; поскольку, однако, никто и никогда уже не прочтет его или, в лучшем случае, прочтет лишь несколько разрозненных отрывков, переживших аутодафе, можете здесь закрыть скобку — она, следовательно, была раньше открыта, и то, что я о ней скажу, так и останется закрытым письмом, запомните это выражение. В том романе, в том бредовом опыте антитезы жизни через самое жизнь, было соединено около сотни персонажей, чьи пути не перепутывались или не обязательно перепутывались, или, чтобы из этого нельзя было вывести каких-либо умозаключений, пересекались только иногда, один раз, так что в их встречах было не больше значения, чем когда я, столкнувшись с кем-то на лестнице, на всякий случай кланяюсь этой Даме или этому Господину — в наш век пол приобрел такую неопределенность! — проживающим (он, она) на другом этаже (может, и вместе, коль это им по вкусу), если только это не визитеры, натолкнувшиеся на закрытую дверь, или нет, зашедшие и вышедшие, после того как они выполнили долг вежливости, или, это тоже вполне возможно, представители какой-нибудь торговой фирмы, чьи уста расцвечены пылесосами и стиральными машинами. Точка, абзац.

Но присутствие зонтика ничуть не удивляет швейную машину, даже на анатомическом столе. Разве они не соприкасались уже на складе, не сталкивались на полках универсама, в ожидании тесного сожительства на свалке, на кладбище металлолома? В том романе была сотня, или около того, посторонних друг другу людей, я дал себе слово все же не выходить за пределы сотни, но разве можно ограничить толпу указом? Сотня посторонних, обитавших в скобке — или в квартире, — имевших свой самостоятельный смысл и т.д., сотня людей, отделенных от речи, которой каждый был для



прочих и которую ни один из них не считал нужным слышать, своего рода надгробной речи, интересной лишь для оратора и покойного, и еще вопрос, интересной ли для этого последнего! Все совершалось не в скобке — между скобок, одна открывается, другая закрывается, — в лязге скобок, шпаг скобок, точнее, внутри вертящейся двери, где через стекла один видит себя в агонии, двое любовников — в упоении страсти, три молодчика, подставляющих друг другу спину у высоченной тюремной стены, и четыре стража, четыре Стража, чья смерть недалеко! и неодолимое желание быть тем, чем быть невозможно, и трамвай Пяти клоунов, о мое детство... и игра перегородок, которые почище любых зеркал, и... и... и... Метрическая шесть-стема.

В общем, уничтожил я его или нет, этот роман, говорю вам, я его уничтожил, уничтожил этот роман, вот этими руками, разорвал, сжег, листы разлетаются, их ловишь, кидаешь их в огонь, и он благодарит своим негромким потрескиванием, означающим признательность за пищу, которая ему дана, сожжена сожжением, сожжена, вот тут, где я сижу перед огнем, между моих ног, которые на полу, сожжены четыре сокровенных года жизни, четыре года моего безумия, а ведь я мог показать куски кому-либо, ну хотя бы для того, чтобы примерить их перед тем или другим — как примеряют новую шляпу, говоря: вы видели мою обнову? Я делал вид, что показываю тот или иной кусок, но только чтобы сбить с толку, чтобы дать ложное представление о том, что делаю, каждому свое — друзьям, прохожим, идиотам, ошарашенным, ошарашивающим... пряча от них сотни страниц, прячась за сотнями страниц... покрытых письменами и криками, замусоленных по краям, иногда помятых, грязных, склеенных, кишащих нечистыми словами, помарками, втирушами, пьяницами, девками, коллажами...

Здесь место большой скобки, которая повернула мою жизнь вокруг собственной оси, стальной скобки, колючей, как март на масленицу, скобки быка под ножом живодера, пальцев, защемленных дверью, сердца, разорванного на куски, колесованного Дамьена, выколотых глаз, отрезанных ушей, рассыпанного алфавита, языка, разбитого вдребезги... Раньше, гораздо раньше, чем вы можете подумать. Это большая скобка человека, которому отныне не дано ни у кого спрашивать свой путь в этой стране, чуждой, как луна, в безмолвии солнечного света, в ее городах, необъяснимо похожих на воздушные кладбища, как метро, кашляющее, когда оно вырывается на свет по железному мосту, изваянному погонщиками скота и всяческими мариторнес...

Кашляйте все разом! От этой Сены — резь в глазах.

Здесь место большой скобки, которая повернула мою жизнь... Ах, оставьте же меня в покое с моей жизнью, в конце концов, разве я сам знаю о ней что-нибудь! И не обо мне речь в это серо-розовое утро, когда солнечные лучи ведут себя с осторожностью фламинго, в это пасмурное воскресенье, проступающее против света, я говорил о Матиссе, живописце, знаком он вам? О художнике по имени Матисс, Анри Матисс, ему еще дали орден Почетного легиона, да нет, это другой Анри Матисс, так не бывает, нет, бывает, даже если и он тоже был художником; так вот Матисс, настоящий, подлинный Матисс, он поставил соединительную черточку между своим именем и фамилией — Анри-Матисс — и долго прогуливался по жизни с этой соединительной черточкой, пока слава не сняла ее! Впрочем, к тому времени уже говорили не соединительная черточка *Trade Union*, а разделительная — *division*, в этом было что-то военное, к тому же тред-юнионы, кажется, выразили

протест, так что сами понимаете. Но о чем же это я, черт побери, говорил? Я говорил, что здесь место большой скобки, которая повернула мою жизнь вокруг собственной оси.

И настало время, когда я больше не мог писать эту вещь, именуемую *романом*, и тем не менее должен был писать его, ее — как лучше сказать? — эту вещь или роман... острое желание, нечто вроде изжоги, и выбросьте, бога ради, на свалку эти ботинки, которые жмут мне в пальцах. Время, когда это странное бессилие заставило меня попытаться понять, *почему* я не могу писать роман и тем самым — что такое роман. Как он сделан внутри — что такое кишки, поджелудочная железа романа, сочленения, внутренняя секреция, простата романа, его кошмары... Потому что раньше я себя об этом не спрашивал, ни когда писал *Анисе*, ни когда работал над книгой, которую сжег в камине отеля на *Пуэрта дель Соль* в ноябре 1927 в Мадриде, ну и холодище же был, пронизывающий холод, такого не бывает ни в одном другом городе. И коридорный, у которого было лицо, изрытое невероятными кратерами и буграми, и красные руки, несчастные заledenевшие руки, подсматривал в замочную скважину, недоумевая, почему в комнате так жарко, и надеясь увидеть нас на постели — зрелище наших объятий согрело бы этого беднягу, к тому же ему было бы о чем рассказать портье, на кухне, в полиции, но он увидел меня в одиночестве на полу, перед пылающими бумагами. В скобках. Все это имело смысл лишь для меня одного, смысл, отделенный от всего остального, от человека, который подглядывал в замочную скважину, от людей, которые садились в поезд, от войны, которая шла где-то.

В 1933, когда я стал сотрудничать в *Юманите*, где я вел поначалу рубрику происшествий, я принял решение написать во что бы то ни стало вещь, именуемую романом, или, во всяком случае, вещь, которую я сам могу так назвать. Я неоднократно уже рассказывал, как я написал *Базельские колокола* и как смысл этого романа изменился не потому, что был взят в скобки, но, напротив, потому, что его скобки были сломаны... сломаны Эльзой, ее суждением о первых написанных мною страницах этого романа. Когда я перечитываю эту книгу, меня разбирает смех, я смеюсь над собой, над своей неумелостью. Я себя ощущаю горбуном, взявшимся сшить себе пиджак, в котором он рассчитывает выглядеть как Аполлон. Рогоносцем, мнящим себя оленем! Ладно, такова моя манера выражаться, согласимся (в скобках), что теперь я сам сделался коридорным, но если я и подглядывал в замочную скважину, то делал это изнутри, пытаюсь увидеть странности коридора или лестничной площадки, или того, что дальше, — широкого мира, где полно обезумевших птиц и непристойных обезьян.

Двумя годами позже я написал *Богатые кварталы*; есть там, во второй части, сцена, которую я не придумал. Она не имеет ничего общего с романом, он мог бы вполне без нее обойтись, так что это безукоризненная скобка, со своим самостоятельным смыслом, со своими ушками на макушке, чтобы слышать то, чего не слышат другие, те, кто сосуществует с нею в периоде, куда она включена. Один из братьев Барбентан присаживается на скамью в Тюильри... Не знаю уж почему и зачем. В общем, он на нее садится. Весна еще не настала, но в этот теплый не по сезону февральский день по саду во все стороны снуют садовники. И вот случайно на той же скамье оказывается — уже сидит или тотчас сядет — персонаж, отличный от всех других

персонажей романа, не связанный с периодом, к которому принадлежит старший из Барбентанов. Он говорит. Я отлично помню, как написал эти страницы, *не имеющие отношения*: я написал их словами, которые мне надышал — именно надышал — некий персонаж, севший рядом со мной на скамью в Тюильри, а может, он уже и сидел на ней до меня, мне он не был противен. Нечто вроде нищего бродяги, но не вполне, своего рода г-н де Бугрелон, тощий, потрепанный жизнью, призрачный; от него пахло вином или, точнее, чем-то кислым, и он дышал мне в нос и в ухо те самые слова, которые услышит Барбентан. Потому что я писал, держа бумагу на коленях, портфель лежал рядом на скамье, а этот Бугрелон пролез через замочную скважину, но огня он не заметил, он был занят только собой. Ему хотелось поговорить. Есть такие люди, у них нет никого, с кем можно поговорить, вот они и придумывают себе собеседников. Он, может, думал, что я его не слушаю, что я из породы вечных студентов и готовлюсь, без всякой надежды на успех, к очередному экзамену, который так никогда и не будет сдан, а может, он считал меня репортером, запаздывающим со своей статьей о кровавом преступлении, из тех, что случаются каждый день, или, не знаю уж, о велосипедных гонках с минеральной водой Перье на коротких остановках. Он-то дышал уксусом и вином, а не Перье с допингом... И слова, которые я за ним записывал, или только первые буквы слов, в телеграфном стиле, без всяких лишних хвостиков, не думая о согласовании, требуемом синтаксисом, ладно, потом разберусь, прт, прт, понимаете? А он жил в 1871, Коммуна, костры в Тюильри, что там еще, он присел на скамью, чтобы рассказать об этом Эдмону Барбентану, может, он думал, что это я... Надышанные слова. Скобка *Богатых кварталов*. Я сам понял это только позднее, когда переписал. Забавная Астине Аравян! Но самое странное, что, когда я вздумал прочесть это вслух, у меня сел голос: и на всем протяжении этого рассказа из моего горла выходил только хрип, только хриплый, силпый шепот.

И лишь в третьем романе, в 1938 или 1939, мой предшествующий, сам по себе накопившийся опыт продиктовал мне систему скобок *Путешественников на имперiale*. Приключения Меркадье, несколько похожего на моего собственного деда, распадаются на две части, так же как *Красное и черное*. Но между жизнью Меркадье в супружестве и последующими событиями, при которых мы не присутствуем, поскольку встречаемся с персонажем вновь лишь позже, уже в Париже, пролегал своего рода ларго, нечто из Скарлатти, как мне представлялось, своего рода бегство из времени, момент, не связанный ни с тем, что было до, ни с тем, что будет после, изъятый из контекста, самодовлеющая история, уже никем мне не нашептанная, не имевшая места в подлинной (или почти подлинной) жизни моего деда, долгий момент почти абсолютного безмолвия, покоя, несколько дней в Венеции, в сезон дождей, которые льют в этом городе как из ведра. Своего рода подарок внука этому Меркадье, этому, будем его так называть, Меркадье. Интерлюдия. Скобка. Самостоятельная и отделенная. Говорящая о другом. И эта девочка, которая хотела прокатиться на самой красивой гондоле для иностранцев, и ее брат, золотобит, игрок, вор, шантажист, что там еще? Скобка. Преднамеренная скобка. А кончается роман в день, когда начинается война. Не их война, не война четырнадцатого, следующая война... но не будем забегать вперед. Как раз в тот день, когда началась война и ты провожала меня на вокзал, мы отослали по почте экземпляр рукописи *Путешественников* в Нью-Йорк, и



никто не знал, откуда отходит поезд, обозначенный в моем мобилизационном листке. Я вышел из скобки. Или вошел в другую скобку, именуемую Война, где мне предстояло встретиться с Человеком из Симиеза, как ты могла бы сказать, из Флоренции, с голубоглазым Человеком в красивой шляпе из манильской соломки и в пальто из верблюжьей шерсти, с человеком по ту сторону войны, по ту сторону нас, с Человеком, который стал скобкой, который выбрал для себя это место, самостоятельное по смыслу и отделенное от периода, куда входят Пасифая, Ронсар, Шарль Орлеанский... это место бытия и мысли, подобное музыке, подобное звуку, длящемуся в ушах, когда щелкнешь по хрустальному безупречного бокала. И здесь я открываю мою скобку:

(Не следовало ли бы, если подумать, добавить здесь, все так же в скобках, что у того-то Бугрелона, упомянутого выше, было что-то общее не столько даже с персонажем Жана Лоррена, сколько с г-ном Франсуа, которого Иван Тургенев встретил в начале января 1848 под навесом Ротонды в Пале-Рояль. Его загорелое, морщинистое лицо, ввалившиеся щеки, беззубый рот, глухой и как бы каркающий голос, самая одежда, истасканная, запачканная, словно не на него сшитая,—все говорило о беспокойной страннической жизни... Об этой встрече рассказано на первых страницах Последних произведений, собранных и изданных у Этцеля виконтом Е.М. де Воюэ вскоре после смерти русского писателя\*. Думал ли я о нем, когда писал эти страницы Богатых кварталов? Не

\* На днях, уже после того как я опубликовал этот текст в *Леттр франсез*, мне стала известна одна достопримечательность этого г-на Франсуа: его история была написана Тургеневым по-французски, что видится мне причудливой скобкой и прецедентом, ведь русский текст, опубликованный впоследствии (скобка закрывается... Ах, черт побери, я слы-

шу, как тяжело падает этот могильный камень...), был всего лишь переводом — сделал его сам автор или другое лицо? — текста, который, очевидно, не мог быть в ту пору написан на языке Пушкина без троеточий, без *купюр*, как принято называть скобки этого рода...

(Написано in extremis, на рас-свете 6 октября 1970)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Человек в серых очках Тургенева, действительно, был опубликован в *Revue de deux mondes* годом раньше (1879), чем русский текст

в т. I Сочинений (1880), однако написан он был по-русски.— Прим. перев.

знаю. Ибо я на самом деле встретил этого человека в саду Тюильри, а не в Наполитэн, как встретил своего Жан Лоррен, и не в Ротонде, как Дидро — племянника Рамо или Тургенев — г-на Франсуа. Но вот что пишет Тургенев в сноске на первой странице: В этом маленьком очерке есть большой недостаток: в нем можно увидеть предсказание, сделанное задним числом. Это недостаток, которого я не могу исправить, но я утверждаю, что человек, о котором я говорю, существовал на самом деле и что он сказал мне те слова, которые я передаю. То же могу сказать и я.

Во всяком случае, если меня, как и вас, отличает от муравья употребление скобок, осознал я это, читая одних и общаясь с другими. Далеко не все почерпнуто мною из книг. Но как познакомить вас с этими людьми? С книгами проще, стоит только протянуть руку к библиотечной полке. Однако Анри Матисс... от него ведь остался этот дивный долгий отблеск живописи, что позволяет мне говорить о нем одновременно как о герое романа и как об одном из тех существ из плоти и крови, которыми все мы являемся определенный отрезок времени. А я многому научился,

как от одних, так и от других. Хотите верьте, хотите не верьте. Я многому научился от Матисса, причем и в областях, на первый взгляд от него далеких. Я обязан ему тем, что избавился — в романах — от перспективы, я имею в виду перспективу каноническую и поддающуюся измерению. Так, например, работая над Страстной неделей, с опорой на Теодора Жерико, потрясшего художественную практику своего времени, как А.М. своего, я задавался вопросом, каким образом написаны мои персонажи — по вековым правилам иллюзионистской живописи или в согласии с фовистским чередованием планов — плана мира и плана человека, в этом мире умирающего. Ах, оставьте, право же! Впрочем, вовсе не обязательно отдавать себе во всем этом отчет, читая мою книгу.

Но если уж я заговорил о С.Н., воспользуюсь этим, чтобы выделить среди множества скобок — тут и Пале-Рояль, который с легкостью вырезается, вплоть до, включительно, биографии молодого Огюстена Тьерри, и короткий роман о девушке, изнасилованной в Бове, и привал Людовика XVIII в Бетюне — все это скобки, скобки... но есть среди них скобка иного сорта: ночь в Арбриссо, за Пуа, где Жерико видит то, чего видеть не мог, слышит то, чего слышать не мог, — провидческую речь народа Франции, — и еще другое место, не связанное с грезами: пока маршал Бертье спит на привале в Лилле, перед нами открывается его будущее за пределами книг, в Бамберге, где ему предстоит сделаться узником своего тестя, герцога Вильгельма, и выброститься из окна в момент, когда через город продефилируют русские. И еще те страницы, где сквозь туман времени проступает будущее Фландрии, которая станет шахтерским краем, и будущее автора в войнах XX века. Какое все это может иметь отношение к Анри Матиссу? Для меня... но вам плевать на меня! Для меня все это — мое Таити, подобное большой скобке в жизни художника, Таити, которое вы тем легче можете из нее вырезать, что тем самым уменьшите наследие художника всего лишь на один небольшой рисунок и один пейзаж. Но нет: не будь Таити, Матисс не стал бы Матиссом, и все мы, без наших скобок, были бы не более чем муравьями на дороге, по которой никто не ходит\*.

\* Все, что я пишу, только слабое эхо твоего голоса, ночи, которая стоит в моих ушах... для тебя Таити, Таити 1919 года, также было скобкой твоей жизни, и ты рассказала о нем по-русски и по-

французски, как Тургенев навыворот, в давние, давние годы (6 октября 1970).

\*\* В Страстной его еще можно было принять за перспективу романа.

Нет даже особой необходимости говорить вам, что в трех романах, написанных мною после смерти Матисса, он — словно призрак, блуждающий за открытыми окнами. Думаете, я сделал бы Жерико героем Страстной недели, не будь я знаком с Матиссом? Может, от вас связь и ускользает, но я-то знаю, что это так. Вот вам еще одна ничуть не менее соблазнительная, чем другие, тема для литературоведческой диссертации: найдите в романах Гибель всерьез и Бланш, или Забвение силуэт Матисса, знаете, как в загадочных картинках на фаянсе... вот его палка, а шляпа? Но где же его улыбка, где она запрятана в этой жанровой сценке? В моих последних романах я довел процесс скобки до предельной точки\*\*, можно сказать, до точки кипения: продолжая свои размышления, начало которым было положено в Страстной неделе, я сообщил им систематический характер, включив в Гибель всерьез три Новеллы из красной папки: Шепот, Карнавал, Эдип, каждая с самостоятельным смыслом, отделенным от самого романа. В этом была преднамеренность, вызов, особенно очевидный в Карнавале, где действие

происходит в 1919 году на берегах Рейна, меж тем как в настоящем времени, году, очевидно, в 1963, мы присутствуем на концерте Святослава Рихтера, исполняющего Карнавал Шумана, и таким образом история оказывается как бы заключенной в эти скобки музыки, от чего приобретает самостоятельный смысл и т.д. В Бланш я воспользовался Историей Аргюса и Джессики, сказкой, написанной Мари-Нуар, чтобы расцечь роман в конце второй части, и внутрь этой самой скобки я ввел главу Скобка — Предположение, к которой вас и отсылаю.

Скобка — это воплощение духа систематичности, а вы еще меня спрашиваете, какое это имеет отношение к Матиссу и его живописи, и к героическим годам, когда мы с ним познакомились... вы ведь готовы на любые уступки, только бы придать связность моему бреду. Говорю вам, скобка — это дух систематичности, а ни один человек на свете не поднял на такой высокий уровень, как Матисс, на такой систематически высокий уровень дух систематичности в той области духа, куда проникают столь немногие люди, художники, как принято их называть, ибо там обжигает глаза цветовой лад... Закройте скобку).

Следуя, в силу таинственных законов, по пути, протоптанному ему подобными, муравей позволил себе это отклонение, включенное в его движение, оставив местами неясный след внутренних кривых своих неразделяемых мыслей и тем самым открывая и закрывая скобки этих мыслей без оглядки на суждение муравьев, на коих возложена от лица спорных авторитетов роль критики, странного изобретения, вовсе чуждого человеку.

Должен ли я сказать здесь, что в ту пору, когда я еще собирался или полагал, что собираюсь, говорить о различии между скобкой и отступлением, эта глава предполагала продолжение. Следующая глава называлась бы в этом случае *Отступления Анри Матисса*, и речь бы в ней шла о книгах, которые он надумал вклинить между своими работами, сначала, в 1930, предложив издательству Скира Малларме, а затем сделав *Темы и Вариации, Пасифаю, Шарля Орлеанского, Ронсафа, Португальские письма*, и нелепо было бы не упомянуть в этом ряду также *Джаз*. Но разве я не включал уже эти скобки, причем именно как скобки, в *Матисс-ан-Франс* и в более поздние тексты, так, что, если я снова вернусь к этому, мне не миновать бесконечных повторений? Пусть же эти скобки, коль скоро они уже определены как таковые, не получают отдельного места: они так и пребудут, переходя из главы в главу, только скобками, порой закрытыми, не успев даже как следует приоткрыться, скобками и только скобками.

Своего рода моментальными набросками центрального персонажа этого романа — *Человека, который был скобкой\**, — его явлениями, свидетельствами его независимости и в то же время его умения абстрагироваться.

\* В последнюю минуту: в сущности, почему бы мне не назвать так всю книгу — вместо *Анри Матисс, роман?* Это мысль. Но нет, тысяча раз — нет.

(Читая последнюю — последнюю ли? — сверку, я заметил, что слова В последнюю минуту были добавлены на полях уже много месяцев назад, в силу ошибки зеркала — «зеркала-времени», как гово-

рит Шут Эльзы, как говорит безумец-шут, безумец, которым я стал, слышишь? Безумец, безумец... Но уж это, по крайней мере, действительно последние слова книги, сегодня 6/X/70, если это не моя «последняя минута», если еще не моя последняя минута...)

Выправлено еще один раз в ноябре 1970 с перспективой увидеть книгу только в октябре 1971...



# РОНСАР, ИЛИ ВОСЬМИДЕСЯТАЯ ВЕСНА

(1948)

«Леттер француз»

30 декабря 1948

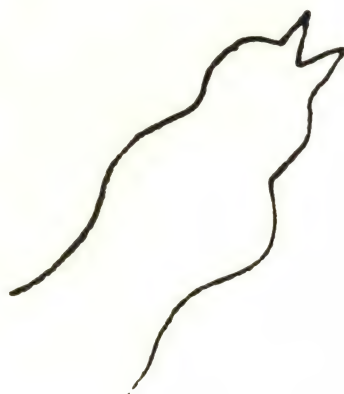
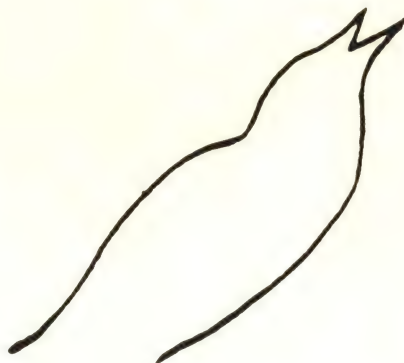
Малларме, Бодлер, Португальская монахиня — цикл книг, воплотивших его грезы... Какой же далекий замок этого ожерелья искал Анри Матисс, выбирая его жемчужины из глуби времен? На протяжении восемнадцати лет, обновив само понятие иллюстрации, этот великий художник в своих главных книгах неизменно отождествлял себя с определенным аспектом привлечшего его текста. Он был Малларме *Поэтического искусства*, «тонким мастером, чистым сердцем», который рисует на фарфоре, но оставался чужд автору *Костей*, брошенных наудачу поэту «... военных брюк», краснеющих кое-где в стихах Малларме, представляя его юмор. Каденции *Приглашения к путешествию* («Нега, роскошь и покой»), казалось, вовсе заслонили от него мучительный трагизм Бодлера. В «Монахине» он выбрал смятение чувств девочки, раскрывающейся подобно плоду граната. Все выглядит так, словно эти книги были для Анри Матисса на закате его жизни предлогом для рассказа о себе.

И восемнадцать лет рядом с этими книгами, рядом с замечательными опытами рисунка 1941—1942 годов, рядом с похождениями цвета, этими мирными победами художника, не утихала долгая тревога: Ронсар. Именно о Ронсаре заговорил он прежде всего со мной весной 1941, когда я впервые встретился с ним в Симиезе, в доме, глядевшем на море и пальмы, где позировала художнику юная турчанка королевской крови. Мне, сам не знаю почему, казалось, что Ронсар уводит его с нужного пути. На самом деле, он тогда просто еще не нашел себя в нем. В 1942 году на стене появился *Королевский табак*, на котором он написал *Люблю Марию...* Понадобилось еще шесть лет, чтобы родилась книга, созданная на одном дыхании, за шесть дней, книга, на первый взгляд наименее продуманная из всех его книг, хотя он и принимался за нее не раз, настойчивее, чем за любую другую\*.

\*Я уже писал, что в августе 1942 года он считал, что близок к завершению своего *Ронсара*. Но ему не хватило десяти листов литографской бумаги и, прервав из-за этого работу над *Книгами*

*любви*, он вернулся к живописи. Однако в самом ли деле все сводилось к этим десяти листкам бумаги, если пришлось ждать 1948 года, чтобы Матисс, наконец, счел, что книга готова.

Я не могу не вспомнить сейчас о другой книге, которая так и не была осуществлена из-за того, что техника пока еще не позволяет ее репродуциро-





Две литографии. 1942. Из иллюстраций  
к книге стихов Ронсара



вать,—о Шарле Орлеанском<sup>1</sup>. Интересен сам выбор Матисса, что именно берет он из творчества какого-либо поэта и почему он берет именно это. Как правило, его привлекает в поэте *счастье*; это слово может быть понято двояко — и как счастливая полнота выражения, и как свет счастья поэта, озаряющий его стихи. В Ронсаре Матиссу близок певец *Книг любви*, и только *этот* певец, а не резонер, поучавший короля, не общепризнанный глава школы, обращающийся с посланиями к своим соратникам, называя их по-домашнему — здесь Маньи, там — мой Бедло... Только человек, который ласкал в своей жизни немало женщин и, говоря о них, примешивал к образам, взятым из жизни, чуть-чуть античной мишуры, всех этих крылатых, но нагих богов, введенных им во французскую поэзию вместе с духом народных песен, распевавшихся по всей Франции уже на протяжении веков — про девицу, что ходила к светлому роднику, или про юношу на коне, повстречавшему пастушку весенней порой. Нет, этот выбор отнюдь не случаен: и хотя Ронсар, увенчанный лаврами на фронтисписе книги, встречается нам дальше на ее страницах в костюме своей эпохи, с соответствующей бородкой, в миг, когда, сжимая в своих объятиях красавицу, он дарует ей тем самым бессмертие, я все же ощущаю, что свет, изливающийся со страниц этой книги, свет скорее Матисса, чем Ронсара, здесь любит не шестнадцатый век, а двадцатый\*.

\*Я уже цитировал в главе *Персонаж по имени Боль* статью 1908 года, опубликованную в *Гранд ревью*, где Матисс, говоря о том, что происходит между художником и его моделями, если они позируют годами, писал: *Возможно, это сублимированная чувственность...* Перечитывая се-

бя сейчас, по прошествии двадцати лет, я вспомнил об этой фразе, и она, наконец, объяснила мне, почему Матисс выбрал Ронсара: *Возможно, это сублимированная чувственность...* и привлекла в нем Матисса. Или следует верить другому признанию? (1968)

Так, приближаясь к восьмидесятой весне, Матисс с его голубыми, как никогда, глазами, оставляет нам словно свою исповедь, пленяющую воображение, эти гирлянды, это светлое счастье, этот сладостный родник чувств, эту Вечную Францию, где любовь к Марии цвета поцелуев...

Говорят, он оформляет часовню для доминиканцев. Ах, святым отцам придется замаливать из-за этого немало грехов... Будь религия похожа на любовь старика Ронсара, какие опасности таились бы в ней для моей языческой души! Но моя плотская душа может спать спокойно: при всей своей дерзновенности, Доминик всего лишь тощий муж, неизменно обращающий в бегство невинность юных девичьих грудей...

---

<sup>1</sup> См. в *Высоком грезенье* длинную скобку и примечание, ее дополняющее. Шарль Орлеанский вышел у Скира в 1949 году.

# В САДУ МАТИССА

(1950)

Предисловие к каталогу выставки в

*Доме Французской мысли*

(Париж, июль — сентябрь)

Творчество Анри Матисса напоминает французский парк. Трудно себе представить, что было на уме у садовников-пейзажистов в тот день, когда, порвав с импрессионизмом садов, они учредили эти четко вычерченные газоны, где краски цветочных массивов и подстриженной листвы покорились человеку, подчинились порядку его мечтаний и, будучи частью природы, расстались с ее импровизациями. Но разве легче себе представить два периода живописи некоего Матисса, его отказ от палитры Лувра, палитры школы и музея, переход на палитру импрессионистов (это случилось в 1896 году, между двумя поездками Матисса на Бель-Иль) и почти тотчас вслед за этим отказ и от импрессионистской палитры, создание своей собственной, зарождение фовизма?

Есть и сейчас, спустя почти полвека после этого события, в презрении Матисса к художникам, упрямо пишущим, *как он*, в улыбке, с которой Матисс смотрит на полотна живописцев, мнящих, что сделанное ими — *Матисс*, нечто общее с позицией молодого человека, в течение нескольких месяцев порвавшего и с традициями академии, и с традицией своих непосредственных предшественников. Дело не в том, что живопись Матисса — это «уже прошлое». Так же, как не канула в прошлое живопись Ренуара или Делакруа. Но живопись Делакруа, Ренуара, Матисса — это сад Делакруа, Ренуара, Матисса, а вовсе не того, кто в 1950 году смотрит на мир глазами, которые не могут не считаться с Матиссом и Ренуаром, Пикассо и Сезанном. Нельзя повторить Версаль — сады Ленотра, повторенные сегодня, так и останутся бездушной копией, в которой так же не будет поэзии, как не будет Короля-Солнца и его двора.

Нам выпало счастье — мы можем окинуть взором весь сад Матисса и вобрать в себя этот урок разрыва. Это стремление выдумать заново счастье, красоту, перспективу мира. Мне скажут — и тут будет видимость правды, — что у этой перспективы в 1950 году не те предпосылки, которые побудили Матисса перейти от нюансировки цвета и использования локального тона к живописи — как корили его учителя — упрощенной. Разумеется, наше видение отличается и от видения 1896 и даже от видения, в корне преображенного Матиссом между 1896 годом и нашим временем. Разумеется, жизнь ставит перед нами новые проблемы. Разумеется, живописи грядущего будут чужды треволения художников 1896 года, и, следовательно, решения, ими предложенные, будут для нее всего лишь *музеем*. Но нам еще выпало счастье гулять по этому музею, как по саду, пока он еще хранит свою свежесть сада.



Натюрморт с цилиндром. 1896

Не думаю, что, порывая в молодости с импрессионизмом, Матисс считал импрессионизм выброшенным за борт. Для него в этом разрыве заключалось, скорее, признание *завершенности* Моне или Ренуара. Матисс не захотел вносить в них поправки. И сегодня он, вне всякого сомнения, ждет, что молодые новаторы, оставляющие позади его живопись, отнесутся к его саду не менее уважительно.

В середине нашего XX века творчество Анри Матисса, весь его путь от периода, когда он писал свой цилиндр, не столь уж далекого от эпохи Гонкуров и открытия японского искусства, и вплоть до выставленной в Майском салоне 50 Евы или Зюльмы—в ее неожиданном сочетании с Доминиканской часовней, над оформлением которой он работал в то же самое время,—все творчество Анри Матисса в целом входит в наше французское наследие, вслед за Ватто и Шарденом, Коро и Ренуаром, и мы уже не вправе глядеть на него только критическим взором. Нельзя подправлять какой-нибудь пейзаж Валуа или Прованса, не поставив под удар всю





Зюльма. Вырезка из бумаги, окра-  
шенной гуашью. 1950

Францию. Вот и сад Матисса, занявший свое место во французском пейзаже, отныне уже не собственность своего творца, но неотделимая часть национальной фрески.

Огромный французский парк.

Это счастье, скажут мне, доступно не всем. Но и Версаль ведь тоже. Разрушение Петергофа в окрестностях Ленинграда оплакивали люди, которым это счастье, безусловно, не предназначалось поначалу. Нам повезло, что судьба Петергофа миновала Версаль. И, думая о возможной войне, представляя себе, что останется от французских Петергофов после их легко предвидимого разрушения, я не хочу, чтобы на моих глазах исчез сад Матисса. В этом саду есть что-то от грядущего счастья, и люди, которых Матисс не знал при жизни, как не задумывался о сегодняшних воскресных посетителях Больших фонтанов Ленотр, будут наслаждаться этим безмерным счастьем, и оно останется в веках, неотделимое от мечтаний множества мужчин и женщин.

Свет двадцатого века именно так озарил эту одалиску, этот ананас 1948 года, эти тюльпаны на черном фоне в натюрморте с устрицами, так, а не иначе. И нет силы, которая заставила бы его упасть по-другому. Эта ветка сливового дерева была именно так поставлена в вазу, а ваза помещена в комнате, где на зеленом стуле сидит женщина, и этот ясный французский свет... ничто не может быть пересмотрено. Мы должны принять эти факты. Мы защищаем это, именно это. Именно это сообщает этому времени, нашему времени, этот певучий изгиб. Возможно, вполне даже вероятно, что песнь, которая придет на смену, прозвучит совсем по-другому. Но ничто не позволяет нам отбросить это звено истории человечества, и, если мы его отбросим, что сможем мы понять в мироощущении нашей эпохи? Настанет день, когда то, что сейчас кажется таким далеким от Матиссова сада, от Матиссова острова счастья, засияет и для других людей Матиссовым светом и увидится в этом свете, пожалуй, лучше, чем в любом другом. Настанет день, когда самые мрачные данности нашего века обретут глубину именно благодаря этому свету—невесомому, совершенному, радостному, ласково брошенному на современные нам вещи художником, который говорил мне весной 1950 года: «Признайтесь, что, когда какая-нибудь вещь уродлива, вы ее, в сущности, не видите...»

На самом деле я не живописец. Но мне случается охмелеть от цветов в саду. И я уродливые вещи вижу, пусть даже Матисс в это и не верит. Как же не понять меня тем, кто пел в тюрьме, тем, кто носил цветы на могилу, тем, кто зимой мечтал о солнце, тем, кому в пустыне мерещился голубой ручей, тем, кто умеет забывать, чтобы крепче помнить, тем, кому достает духа смеяться в бурю и любить в нашем мире, как им не понять меня? Таких я возьму за руку, я проведу их по садам Матисса. Там они вдохнут аромат счастья, которое в наши дни—роскошь, там научатся ненавидеть все то, что заглушает этот аромат. Научатся лучше любить все, что поет, будь то даже цвет. Времена сейчас такие, что им не грозит опасность заблудиться в этих кустах. Им доступен язык художника, они поймут, им подскажет сердце. Кем будет Матисс для людей завтрашнего дня, это уже не его дело, да и не мое. Как сказал один из моих друзей, проходя по этому живописному саду, мужчины и женщины завтрашнего дня внесут в него коррективы по велению своего



Большая сидящая обнаженная. Бронза.  
Скульптура в одном из залов Музея  
А. Матисса в Като. 1925

сердца. Какие чувства, какие мечты возникнут в мире без тени? Как будут эти люди слушать пение соловья? Который, возможно, окажется горлицей.

Посетители этой выставки присутствуют уже сейчас на открытии этого невообразимого грядущего.

#### ПРИМЕЧАНИЕ 1969 ГОДА

Одной из самых важных особенностей выставки в *Доме мысли* было то, что Матисс впервые счел необходимым представить там *полностью* скульптуры, созданные им на протяжении всей жизни<sup>1</sup>. Что привело к радикальному перелому в суждениях о Матиссе-скульпторе как критики, так и публики. С этого момента к его скульптуре перестали относиться как к некой

<sup>1</sup> Он сделал это, как я рассказываю в другом месте, в последнюю минуту, почему я и не мог подчеркнуть этого факта, о котором не знал, в предисловии к каталогу. Впрочем, как показала выставка *post mortem*, среди скульптур, выставленных в 1950, недоставало примерно дюжины работ.





Мадлен. 1-е состояние.  
Бронза. 1901



Мадлен. 2-е состояние.  
Бронза. 1903

простительной слабости, своего рода Матиссовой скрипке Энгра, и поставили его скульптуру на одну доску с живописью.

Добавлю еще, что каталог картин заканчивается тремя наклейками-гуашами, сделанными в тот год (*Зюльма*, *Тысяча и одна ночь*, *Танцовщица*). Именно эта выставка и *Майский салон* 1950 года, а также альбомы репродукций (*Джаз* и *Верв*) явились для публики своего рода интродукцией к великому финальному периоду творчества Матисса — тому, который он возвестил мне еще в 1942, говоря о *большой композиции*. Понадобилось немало времени на то, чтобы осознать все значение этих вырезок из бумаги, раскрашенной гуашью. Только спустя почти пять лет после смерти Матисса его аппликации были впервые выставлены в бернском *Кунстхалле*, за что следует благодарить г-на Франса Мейера. Хотя в то же время нельзя не отметить одну неточность в его каталоге, где значится, что Матисс написал свою последнюю картину в



Пьер Матисс. Бронза. 1905



Маргерит. Бронза. 1915

1948 году. Очевидно, эта ошибка—следствие того ошеломляющего впечатления, которое произвели большие наклейки-гуаши. На самом деле две последние картины—*Катя* и *Синяя гандура*—были написаны Матиссом в 1951. Париж отстал от Берна на два года, наклейки-гуаши были выставлены в *Музее декоративного искусства* только в 1961 году. Именно в связи с этой выставкой Жак Лассень и дал этому *периоду* Матисса название, восхитительное по точности: *Живопись без границ*.

Но я забегаю вперед. Мне было необходимо в этом месте романа отметить группой скульптур важность выставки 1950 года. Хотя у меня, к великому сожалению, и нет возможности воспроизвести здесь все работы—пятьдесят одну,—показанные на улице Л'Элизе.

Я хочу также отметить, что Жан Гишар-Мейи справедливо указывает в своей книге на значение выставки 1961 года в Музее Альби, где было показано шестьдесят три скульптуры... Но *Выставка Дома мысли*, хотя там и была экспонирована всего пятьдесят одна вещь, отличается достоинствами прецедента—она была организована самим Матиссом, *при жизни*, и на одиннадцать лет раньше. Поэтому нельзя сказать, как это делает Ж.Г.-М., что скульптуре Матисса *впервые* было уделено значительное место на выставке в Альби.







# И ТОТ, КТО ВЕРИЛ В НЕБО...

(1969)

... и тот, который в него не верил  
Роза и резеда

(Французская замя)<sup>1</sup>

Публикуется впервые.

Прежде чем говорить о Вансской часовне, построенной по плану Анри Матисса и им оформленной, необходимо покончить с одной легендой.

У этой легенды два источника. Первый — Альфред Г. Барр-младший, уже упоминавшийся мною в связи с его комментариями по поводу *Похвального слова Роскоши*. Сам факт, что этот американский автор, чьей книгой о Матиссе отнюдь не следует пренебрегать, слышать не может моего имени, не испытывая потребности тут же приписать мне некие качества, присущие, на его взгляд, всякому коммунисту, и потому даже именует меня не иначе, как коммунист Арагон,—сам этот факт ничуть меня не оскорбляет, хотя и свидетельствует о недостаточной воспитанности г-на Барра и о его манере, на мой взгляд, слишком классический, слишком в духе XIX века, класть ноги на стол. Что касается *Похвального слова*, отсылаю читателя ко *Второму постскриптому*, помещенному вслед за этим текстом. Займемся сейчас тем, что говорит г-н Барр о моих отношениях с Матиссом в связи с часовней доминиканцев в Вансе.

Г-н Барр пишет об исторических обстоятельствах, послуживших точкой отправления этой, весьма любопытной во многих аспектах, авантюры духа, самая идея которой возникла у Матисса во время операции, перенесенной им в Лионе в 1941 году, или, вернее, в послеоперационный период, причем продиктована она была не так религиозным чувством, как желанием выразить благодарность (об этом г-н Барр умалчивает) сестре Мари-Анж, пожилой монахине, которая за ним ухаживала. Впоследствии многие авторы неоднократно упоминали об этом, подчеркивая тем самым давность Вансского проекта, хотя, по существу, этот первый эпизод существенно отличается от дальнейшего, поскольку так и остался чисто гипотетическим и не имел продолжения, между тем как впоследствии инициатива исходила извне и поначалу Матисс даже не собирался принимать прямого участия в реализации проекта. Эта инициатива связана с личностью сестры Жак-Мари. Но я предпочитаю не пересказывать своими словами то, что досталось мне из вторых рук, и не излагать текст г-на Барра, так как располагаю неизданным рассказом Лидии Делекторской, непосредственного свидетеля всех этих событий:

<sup>1</sup> Перевод М. Кудинова.

## ПОДЛИННАЯ ИСТОРИЯ ВАНССКОЙ ЧАСОВНИ

Мадемуазель Моника Б., красивая, живая и умная молодая девушка, заканчивала в Ницце курсы медсестер, она ухаживала за Матиссом во время одной из его болезней.

Впоследствии, когда Матисс вернулся к работе, он, восхищаясь красотой Моника, попросил ее позировать. В течение 1942—1943 годов он написал с нее несколько картин (Молодая девушка в зеленом платье и апельсины, Идол, Королевский табак) и сделал много рисунков.

В конце войны они встретились вновь в Вансе, куда Матисс укрылся, опасаясь возможной эвакуации Ниццы, а она приехала отдохнуть в дом выздоравливающих, который содержали монахини-доминиканки. Она оправлялась после только что пержитого потрясения: у нее начинался туберкулез, к счастью остановленный.

Активная по натуре, обладавшая большими практическими и организаторскими способностями, жизнерадостная, остроумная, Моника очень скоро стала незаменимой помощницей в этой небольшой общине. Свой досуг она делила между домом отдыха и детьми поселка; она сделалась вожатой скаутов.

Проходя мимо, она нередко заглядывала к Матиссу, чтобы перекинуться с ним несколькими словами, иногда позировала.

Она незадолго до того потеряла отца. Дети и внуки Матисса были далеко. Между ними установились нежные отношения, они привязались друг к другу, как дед и внука, даже глубже — как человек, прикованный к постели недугом, и молодая девушка в расцвете сил, которая только что пережила нравственное потрясение от сознания грозившей ей инвалидности.

Потом Моника Б. как-то пришла и сказала Матиссу — ему первому, как близкому другу, — о своем решении принять постриг. Он очень расстроился, пожалел ее, так как понял, что она, хоть и ускользнула от туберкулеза, считает себя недостаточно здоровой, чтобы основать домашний очаг, и уходом в монастырь сжигает все мосты.

В монашестве она приняла имя Жак-Мари.

Когда истек срок послушничества, она вернулась в Ванс, все в тот же дом для выздоравливающих, чтобы ухаживать за больными, которых там было сорок человек.

Она повзрослела и, казалось, преодолела свою душевную подавленность. Она была неутомима, несмотря на свои изнурительные обязанности.

Из-за занятости ее визиты к Матиссу стали более редкими и краткими. Отношения их оставались прежними, столь же нежными и шутливыми. Когда его не мучили работа, недуги и другие заботы, Матисс любил подразнить, посмеяться.

В начале 1948 года сестра Жак, придя навестить Матисса, рассказала ему, что община намерена расширить свою часовню, которая теперь помещается в небольшом случайном здании, а возможно, даже снести это здание и выстроить часовню заново. Это «важное дело», занимавшее монахинь, быстро стало основной темой их разговоров.

Матисс, всегда принимавший близко к сердцу все, что касалось окружающих, вплоть до малейших деталей, очень заинтересовался этим предстоящим событием, он советовал, обсуждал, спорил и подал сестре Жак, которая любила рисовать и рисовала очень хорошо, мысль, чтобы она сама подготовила проект витража для будущей часовни. Однажды, придя с ним повидаться, она принесла показать

небольшой проект витража: цветное изображение Пречистой Девы, остроумно выполненное на прозрачной бумаге.

Они обсудили его, и Матисс сохранил рисунок у себя.

Несколько дней спустя молодой доминиканец, брат Рейссинье, студент архитектурного института, отдохнувший после болезни у доминиканцев в Сен-Поль-де-Ванс, зашел, гуляя, в Ванс. Он навестил монахинь. Интересуясь местными достопримечательностями, он спросил у сестер, что ему следовало бы посмотреть в окрестностях. Разумеется, они сказали ему о Матиссе. Но, поскольку проникнуть к художнику было не так-то просто, они порекомендовали ему, чтобы он представился Матиссу как архитектор, их консультант, желающий побеседовать с ним о предполагаемой часовне и испросить у него некоторые советы.

Что тот и сделал.

Беседа очень быстро приняла оживленный характер. Матисс загорелся и попросил, чтобы ему принесли проект витража, сделанный сестрой Жак. Но когда он показал его архитектору, этот желторотый, не признававший ничего, кроме искусства авангарда, скривился в иронической улыбке перед святым образом «молодой девицы».

— Этот витраж должны были бы сделать им вы, Матисс! И еще в этой часовне можно было бы сделать... Вот если бы вы к тому же... Почему бы нет, в конце концов?

Матисс потом рассказал: «Через два часа часовня была готова». Он прочно увяз, но отдался этому радостно, с восторгом.

Как уж молодой доминиканец, вернувшись к монахиням, сумел уговорить заинтересованных лиц во главе с их простодушным деревенским настоятелем, чтобы они доверили свою часовню «экстравагантному» художнику, об этом?..— Л. Д.



Мадемуазель Моника Б.  
Карандаш. Сентябрь 1943

Из этого рассказа видно, что сама идея часовни родилась в разговоре, в начале 1948 года. И первый макет витража для часовни — Царствие небесное — был выполнен Матиссом в течение следующих недель. Совершенно независимо от проекта часовни, задолго до всех этих событий, году в 46 или 47, отец Кутюрье обратился к Матиссу через каноника Девеми с предложением принять участие в оформлении церкви в Асси (которую начали строить еще в 1937 и для которой Руо в 1939 сделал витражи, а Боннар в 1943 — алтарь). Речь шла о Святом Доминике в пандана к алтарю Боннара и



дарохранилище Брака. Позировать для фигуры Доминика отец Кутюрье стал только в октябре 1948, незадолго до того познакомившись с Матиссом. Сделал он это по просьбе самого художника, который хотел изучить рясу доминиканцев. Результатом был *Святой Доминик* высотой в 4,5 метра, выполненный на керамических плитках, покрытых белой эмалью. Но еще раньше Матисс сделал поясную фигуру *Доминика* для Асси, обрамленную по бокам символическим изображением виноградной лозы. Она написана черной линией по желтой эмали на черепице. Тем самым было найдено решение проблемы, долго мучившей художника. Как бы там ни было, в июле 1948, когда его посетил в Париже г-н Барр, Матисс уже был *in the midst of the designs \* for the Vence Chapel*, что можно перевести как *был в разгаре работы для*

\* Чтобы набить руку, работая на этом новом материале, *design* я перевожу как *работа*, правильное

было бы сказать: *свои проекты Ванской Часовни* (из добросовестности).

*Ванса*, но лучше, по-моему, сказать *полностью погружен в эту работу*.

Г-н Барр пользуется случаем заметить, что среди художников, работавших для Асси, один — Фернан Леже — только что вступил в коммунистическую партию \*\*, а другой — Жан Люрса — уже давно был ее членом, полагая, с 1936.

\*\* Будем точны: Фернан Леже прислал заявление о вступлении в партию по телеграфу из Со-

единенных Штатов еще в 1945, до своего возвращения во Францию.

Тем самым католическая церковь, по мнению г-на Барра (*по крайней мере*, — говорит Барр, — *в данной ситуации*), якобы не только продемонстрировала свою терпимость, но также и «нанесла хитроумный удар (*a shrew blow*) в ожесточенном сражении (*in the desperate struggle*), которое шло между Католицизмом и Коммунизмом за то, чтобы (добиться) могущей иметь влияние (*influential*) благорасположенности французских художников и интеллигентов». И наш автор добавляет: «Теперь Матисс тоже был втянут в этот конфликт» \*\*\*.

\*\*\* Он не был, следовательно, еще *втянут* в этот конфликт в октябре 1948, когда отец Кутюрье позировал ему на бульваре Монпарнас. Художник вернулся на юг в том же году — сначала в Ванс, по-

том, в начале 1949, в Симиез, поскольку его работа требовала, чтобы проекты были развешаны вокруг него на высоких стенах.

12 декабря 1949 года епископ Ниццы заложил первый камень Часовни четок. Отметим, следуя все тому же г-ну Барру, что к этому моменту проекты \*\*\*\*

\*\*\*\* *Design*

Матисса уже достаточно выкристаллизовались, чтобы можно было приступить к строительству. Семь (а не шесть, как пишет г-н Барр) месяцев спустя, в июле 1950, состоялась выставка, для каталога которой я написал *В саду Матисса*. Г-н Барр, отметим его добросовестность, предваряет главку, названную им *The Communists and the Chapel 1950*, изложением статьи Джеймса А. Барри в *Нью-Йорк таймс мэгэзин*, написанной в конце 1948 года, из которой, по его собственным словам, следует, что *интерес Матисса к часовне, как подчеркнул сам художник, ни в коей мере не свидетельствует о его покаянии после*

шестидесяти лет языческого и гедонистского творчества. Чтобы сделать все это более понятным, следует напомнить, что в начале 1949 года Матисс вернулся в Симиез, в свою квартиру в *Режине*, где мы с ним и увиделись в первые дни весны 1950 года. Итак, это было за три месяца до выставки в *Доме мысли*, на которую, следовательно, уже было дано твердое согласие, когда я с ним встретился, поскольку время, необходимое для осуществления подобного предприятия, не допускает, чтобы решение о выставке было принято всего лишь за один триместр до ее открытия.

Г-н Барр рассказывает, что выставка Матисса в *Доме Французской*

мысли была открыта с июля по сентябрь 1950 года, делает он это в той же главе *Коммунисты и Часовня*. Он пытается доказать, что Коммунисты (заглавная буква принадлежит г-ну Барру, не мне, моей орфографии она противопоказана), и в том числе ваш покорный слуга, сделали все возможное, чтобы отвратить художника от его замысла — часовни, — и выражали по этому поводу крайнюю ярость. *Дом Французской мысли*, — говорит наш автор, — официально не является коммунистическим учреждением, но руководят им писатели и интеллигенты коммунисты, и он слышит коммунистическим культурным центром<sup>1</sup>. И г-н Барр продолжает: После того как поэт-коммунист Арагон при веской поддержке Пикассо долго уговаривал художника, Матисс наконец нехотя дал согласие на выставку, оговорив одно немаловажное условие: на выставке должны быть также экспонированы макеты часовни. Матисс прекрасно понимал, что выставить впервые рисунки для Часовни четок в *Доме Французской мысли* — значит внести смятение в умы Католиков, Коммунистов и вообще всей публики. Нет сомнения, что, если Матисс и не лелеял сознательно подобного намерения, возможность двусмысленного впечатления его отнюдь не смущала, ибо, при всей своей политической наивности, он в 1950 году осознавал полностью, что является фокусом определенного рода борьбы.

Иначе говоря, он якобы не хотел ни поощрять своей часовней религиозный прозелитизм, ни вступать в партию, как это сделали Леже и, добавляет г-н Барр, гораздо более демонстративно (*far more conspicuously*), Пикассо.

Позволяю вам самостоятельно оценить по достоинству последнее замечание, однако именно в этом месте г-н Барр выводит на сцену меня: Некий должным образом проверенный анекдот\* заставляет думать, что тут сыграло



А. Матисс и сестра Жак.  
1953

\* Примечание за примечание: меня очень интересовала эта проверка, и я действительно нашел в конце книги г-на Барра

(стр. 594), куда меня отсылала сноска 7 на стр. 281, следующее примечание: 7.— *Told by Matisse to a friend of the author.* Было бы, вероят-

<sup>1</sup> Книга г-на Барра датирована 1951 годом.

но, разумнее не заставляя меня листать страницы и написать на 281 как рассказал мне мой друг, но это, очевидно, показалось г-ну Барру, и я его понимаю, слишком

легковесным, чтобы утверждать, что сведения проверены. Отсюда и необходимость отсылать читателя со стр. 281 на стр. 549.

свою роль и присущее ему (Матиссу) чувство юмора. Рассказывают, что вскоре после того, как был сделан первый макет Часовни, Матиссу нанес визит Луи Арагон. Беседа их, как обычно, была дружеской и оживленной. По прошествии примерно часа Матисс указал пальцем на стол в угол комнаты, где помещался макет Часовни. «Вы не сказали мне ни слова о Часовне, — сказал Матисс с жалобным укором, — она вам не нравится?» Входя в комнату, Арагон кинул искоса взгляд на макет, но решил сделать вид, что не заметил оскорбительного предмета. И даже теперь, когда Матисс сам завел об этом разговор, он отказался обратить на него внимание. В конце концов Матисс с хорошо разыгранным гневом схватил с ночного столика чернильницу и пригрозил Арагону: «Посмотрите на модель, не то я запущу вам этим в голову!» Арагон капитулировал перед хозяином дома и в течение минуты молча разглядывал макет: «Очень мило, очень весело, в сущности, после победы мы без труда превратим это в танцзал». «Ну нет, ни во что вы это не превратите», — отрезал<sup>1</sup> Матисс. «У меня есть соглашение по всей форме с городским муниципалитетом Ванса, где предусмотрено, что в случае, если имущество монахинь будет экспроприировано, часовня станет музеем, monument historique!»<sup>2</sup>

Позднее, когда макеты часовни были экспонированы в Доме Французской мысли, Арагон в своем предисловии к каталогу обошел их молчанием, если не считать подчеркнутого им «неожиданного сочетания...» обнаженных фигур Евы и Зюльмы с Доминиканской часовней, над оформлением которой Матисс работал в то же самое время.

Необходимо рассмотреть всю эту историю с самого начала. Что соответствует истине в должным образом проверенном анекдоте, записанном г. Барром со слов «одного друга», передававшего якобы сказанное ему Матиссом. Хорошо известен классический опыт, когда какому-нибудь солдату в казарме говорят на ухо слово, и, переданное через всех остальных, оно сходит с уст последнего совершенно неузнаваемым. Что соответствует истине в этом яростном сражении Католицизма и Коммунизма, центром которого был в 1948 — 1949 Анри Матисс? И т.д. Могу рассказать только то, что мне известно.

Прежде всего отметим, что до визита брата Рейссинье (юного архитектора) к Матиссу вопрос о том, чтобы художник занялся Ванской часовней, даже не возникал. Следовательно, если между ним и мною могла пробежать черная кошка, это случилось не раньше июля 1948, когда впервые после их разговора встретился с Матиссом, приехав к нему в Париж. К тому же мои отношения с этим великим художником в 1948 году были несколько иными, чем представляется г-ну Барру: они не носили политического характера, но зато у них была прочная деловая основа. Совсем недавно вышли в свет *Цве-*

<sup>1</sup> *Snapped* можно также перевести *пробурчал*. На выбор.

<sup>2</sup> *Историческим памятником* — по-французски в тексте Барра.



ты зла, издание которых А. М. доверил мне, тогда как сам занимался публикацией у Мурло в пяти экземплярах литографий, переделанных после катастрофы, о которой я уже рассказывал (вторую книгу Матисс издал от своего имени, а первую — от имени Эльзы Триоле и моего собственного). Я только что написал для Скира по его просьбе предисловие к *Матиссу* в серии *Сокровища французской живописи*, а за год до того он попросил у меня для Магта текст *Запечатленных подобий* — в номер журнала *Пьер а фё*, который вышел под названием *Глубокие зеркала*.

С другой стороны, он неизменно интересовался первым вариантом этой книги, которая, как тогда предполагалось, должна была выйти у Скира. По его настоянию я включил в нее стихотворение *Говорит Матисс*, он часто писал мне, давая советы, присылал фотографии. В 1948 году он просил меня написать предисловие к каталогу его выставки в *Philadelphia Museum of Art*<sup>1</sup>, и все это в самый разгар «холодной войны», между прочим, из чего явствует, что он не видел в сочетании своего имени с именем *Коммуниста Арагона*, как выражается г-н Барр\*,

\* Будем справедливы, г-н Барр говорит также о широте взглядов Католической церкви, которая наряду с произведениями комму-



Св. Доминик. Первый этюд.  
Чернила. 1948

нистов Леже и Люрса допустила в Нотр-Дам Д'Асси скульптуру еврея Липшица. Классификация не моя.

никакого коммунистического прозелитизма по отношению к себе. Перед выходом в свет *Ронсафа* в последний день 1948 года он опять-таки доверил мне, именно мне, для *Леттр франсез* свои рисунки, это случилось в тот самый момент, когда он вернулся в *Режину* и когда работа над часовой уже заметно продвинулась вперед.

И все это, не выставляя в противовес никаких «немаловажных» контраргументов.

На самом деле после отъезда Матисса из Парижа в конце 1948 года я на протяжении всего 1949 года не был у него на юге, в частности, из-за того, что

<sup>1</sup> См. выше *Матисс или французский художник*.



Дерево жизни. Макет витража.  
Вырезка из бумаги, окрашенной  
гуашью. 1949

был занят подготовкой и проведением I Конгресса сторонников мира в зале Плейель<sup>1</sup>. Я уже сказал, что нанес ему визит (*I paid him a visit*, — сказал бы г-н Барр) в конце марта или в начале апреля 1950 года. Следовательно, именно к этой встрече относится анекдот, *должным образом и т. д.* В конце концов, ни г-н Барр, ни его друг при сем не присутствовали. Так что цена моим свидетельским показаниям ничуть не меньше, чем его.

Прежде всего необходимо понять характер наших разговоров по поводу часовни, религии и т. д., которые велись с мая 1948 года. А. М. действительно воображал, что я, как коммунист, не могу не считать скандальным его согласие взяться за подобное предприятие. Я же был настолько далек от этой мысли, что попросту не понимал того, что он говорил. Потом его настойчивость заставила меня сказать ему правду, то есть что во времена моей молодости я и в самом деле смотрел бы на это так, как он себе представляет, но что с тех пор я во многом изменился именно *потому, что я коммунист*. Объясняю.

Когда я вынужден был в 1932 году порвать узы пятнадцатилетней дружбы с Андре Бретоном (и большинством сюрреалистов), от того, что нас некогда объединяло, оставался только антирелигиозный пыл, который и лег в основу своего рода компромисса, заключенного в 1931 году ради достижения хоть какого-то согласия (между сюрреалистами-коммунистами, с одной стороны, Максимом Александром, Луисом Бунюелем, Жоржем Садулем, Андре Тирионом, Пьером Юником и мной — и теми, кто не вступил в партию или вскоре из нее вышел, — с другой). Я придерживался уговора года два, пока Морис Торез не сказал мне как-то (в 1933) в разговоре о *Лютт антифелижъёз*, газете, главным редактором которой я был: «Чего ради ты теряешь время на это дело?» — и не убедил меня бросить ее. Именно *как коммуниста*.

Я не любил беседовать с Матиссом на политические темы: он не понимал *протянутой руки*, видя в том, как многие, чистую тактику, что меня злило и отбивало всякую охоту его переубеждать. Так что мы говорили с ним о другом. Но в конце концов, разве не я был автором *Розы и резеды*, стихотворения, написанного в пору Сопротивления, в 1943, и глубоко взволновавшего Матисса? Я ему об этом напомнил, он согласился, но тем не менее продолжал настаивать на том, что его, Матисса, занятия часовней мне не по душе. Я смеялся, пожимал плечами, поднимал брови, переводил разговор на другую тему. Иного оборота наши разговоры не принимали никогда.

Всякому, кто был хорошо знаком с Матиссом, я имею в виду — был с ним знаком близко, известно, как он любил подтрунивать над кем-нибудь и, сделав человека мишенью своих шуток, не переставал дразнить его, пока жертва не выходила из терпения. Но я этому не поддавался, к тому же и встречались мы нечасто. Но всякий раз, заметьте, он снова принимался за свое. А я неизменно переводил разговор на другую тему, в чем он, возможно, усматривал доказательство моей враждебности к часовне. Однако я не отдавал себе в этом отчета.

Тут он как раз поспорил, и довольно резко, с Пикассо по тому же поводу. И нашел в этом споре аргумент против меня. Пикассо — коммунист, он против часовни, следовательно, вы тоже против часовни... В наши дни, к сожалению, недостаточно читают Аристотеля, от этого страдает логика рассуждений. Пикассо не только коммунист, он еще — и довольно давно — ис-

<sup>1</sup> Матисс подписал *Стокгольмское воззвание* Сторонников мира в сентябре 1949 года.



панец. Испанский антиклерикализм не был притушен гражданской войной. Пикассо, оформивший в Валорисе романскую часовню в светском духе, — *Война и мир* знакома вам? — злился на Леже, на Брака за церковь в Асси. Вансский проект, само собой, пришелся ему не по душе\*. Но при чем тут я? Почему я

\* Впрочем, в спор между Матиссом и Пикассо было, кажется, подпущено яду неким третьим лицом, которое приводило в пример свой личный опыт, поскольку в детстве это лицо якобы посещало

школу, содержавшуюся доминиканцами. Эта особа впоследствии приписывала Пикассо выражения, которые, говорил он это или нет, ей, во всяком случае, повторять не следовало.

должен был смотреть на вещи, как Пикассо? Никакое восхищение Пикассо как художником не могло меня к этому принудить. Матисс не желал мне верить. Он упрямо стоял на своем. Поскольку у меня не было ни малейшего желания ни раздражаться, ни раздражать его и поскольку ему было угодно так думать, я избегал этой опасной темы, вот и все.

Заметьте, что заявление, сделанное им Джеймсу А. Барри для оглашения в Соединенных Штатах, и самый факт его согласия на выставку в Доме мысли (принимая во внимание его репутацию, будь там ванские рисунки выставлены или нет, и особенно, если они выставлены...\*\*) свидетельствовала

\*\* Что касается меня, то мне было неизвестно, что они должны фигурировать на выставке, но в силу реакции, которая свойственна не мне одному в нашей партии, я, узнав об этом, в сущности, был скорее этим обрадован, так как это

подтверждало нашу позицию и опровергало определенного рода карикатурные представления — слишком, увы, распространенные — о коммунистах.

ли о том, что его отнюдь не соблазняла перспектива быть *использованным* христианской апологетикой и даже что он этого опасался. Что же касается «использования» его коммунистами, то долгая практика наших отношений, я полагаю, убедила А. М. в достаточной мере, что мы границ не переходим, чего не мог не заметить и читатель этой книги. В моих стихах попадают и

Пречистая Дева и святые. Это не мешает мне оставаться самим собой.

Не знаю, один или не один раз спорили Матисс и Пикассо или, что более вероятно, Пикассо вызывал на спор Матисса. Во всяком случае, это была соль на старую рану. Матисс любил Пикассо и неоднократно с горечью выслушивал его суждения о себе, которые торопились ему пересказать досужие люди, желая выглядеть всеведущими. Слова, вырванные из контекста, нередко меняют смысл — на самом деле Пикассо, способный сказать что угодно и о ком угодно, к Матиссу относился с

Св. Доменик в Асси. Керамика. 1950. Фотография боковой капеллы церкви



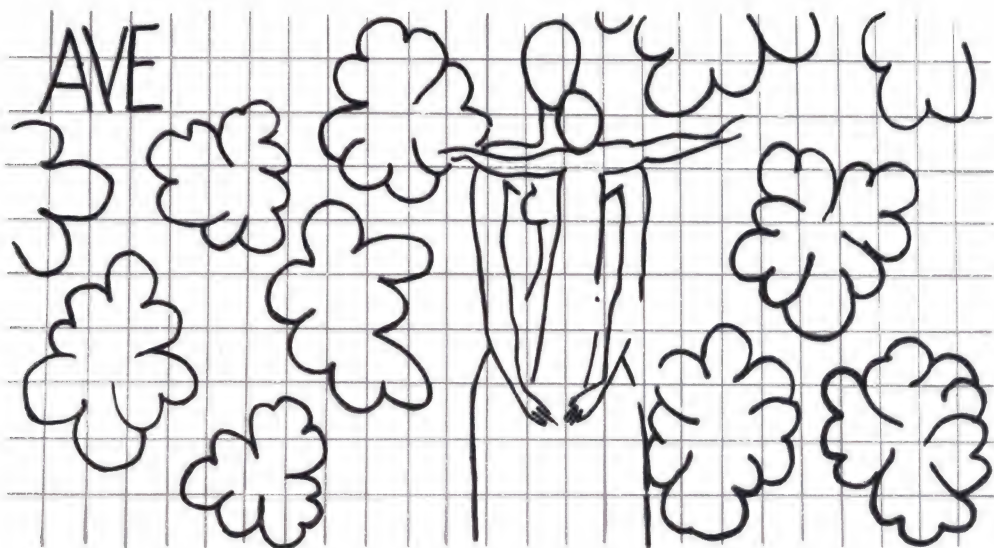
уважением, с восхищением. Но право, ничто не доставляет такого удовольствия людям, как раздувать огонь, забывая, что он жжется.

А я как раз пытался — причем на две стороны — сбивать это дурное пламя. Мои встречи с Матиссом нередко отделяло от встреч с Пикассо всего несколько часов. В разговорах как с одним, так и с другим я всегда подчеркивал то, что свидетельствовало о глубоком чувстве, умалчивал о шуточках, которые тот, кто их отпускал, тут же забывал, но зато немедленно подхватывали и разносили по свету любители посплетничать. Я считаю, что поступил правильно, первым передав Матиссу, что сказал мне о нем с не присущей ему серьезностью Пикассо: «*Когда один из нас умрет, будут вещи, которых другой никогда уже не сможет сказать никому...*» Эти слова тем более поразили меня, что я отлично понимал, чем они будут для Матисса. Я знаю, что Пикассо потом повторил их ему лично, следовательно, это была не случайная фраза, но нечто глубоко выношенное.

Что же произошло на самом деле во время моего визита в Симиез в 1950 году? Не знаю, действительно ли наша *беседа... была дружеской*, пока мы не перешли к часовне. Это вполне вероятно. Но ручаюсь, что не кидал *искоса взгляд на макет*, как мог предположить только друг г-на Барра. Это не мой стиль, я смотрю прямо, даже на макеты. И если бы я видел этот макет, я наверняка спросил бы Матисса: что там такое? Поскольку это была небольшая вещица, нечто вроде игрушечного театра, действительно стоявшая в углу, на другом конце комнаты. Нужно совершенно не знать меня, чтобы вообразить, что я мог, при моем восхищении, при моей привязанности к Матиссу, о которой свидетельствует вся эта книга, что если бы Матисс... что когда Матисс указал мне на макет, я мог «отказаться обратить на него внимание» (на этот *оскорбительный предмет*, — друг г-на Барра *dixit*). Прежде всего я не так глуп. Я мог сказать все что угодно, поглядев на макет минуту или чуть больше, чуть меньше. Я запомнил лучше слова Матисса, чем свои собственные,

А. Матисс за работой над св. Домеником для капеллы Ванса. 1949





Мадонна. Ванс. Керамика. 1951

и могу поклясться, что он не угрожал запустить в меня чернильницей, такое, возможно, с кем-нибудь и случается, но между нами никогда... К тому же, разве можно поверить, что я не захотел посмотреть на какую-то вещь, чем бы она там ни была, если ее показывал мне Анри Матисс? Одно, во всяком случае, бесспорно: я подумал, что часовня, сведенная до таких размеров, не дает ни малейшего представления о том, какой она будет в действительности. Помнится, мне понравилось изображение Пречистой Девы, в окружении звезд или цветов, я хочу сказать, — на том цветущем поле, которое восходит к давней французской традиции и предвосхищает небеса или луга, окружающие центральную фигуру на сделанных Матиссом впоследствии больших аппликациях, таких, например, как *Аполлон*. Надо сказать, я всегда терзаюсь собственной глупостью, когда мне приходится комментировать произведение тут же, как только мне его покажут. Возможно, я и назвал часовню веселой, не помню, не дам голову на отсечение, что не говорил этого. Но сам г-н Барр пишет в своей книге, не ссылаясь на этот раз на друга, что в июле 1948 года Матисс рассказывал ему, как некий доминиканец, разглядывая эскизы часовни, развешанные по стенам комнаты Матисса, воскликнул: *«Наконец-то у нас будет веселая церковь!»* Вероятно, это бросалось в глаза. Теперь о слове *мило* — оно настолько же не из моего словаря, сколь и хамское заявление, что мы переделаем часовню в танцзал после экспроприации имущества монахинь, которая должна последовать за приходом к власти коммунистической партии (*when we take over*). Во-первых, потому что *экспроприация имущества монахинь* мне лично чересчур напоминает господина, пришедшегося мне отцом (того, которого я вынужден рассматривать в качестве такового, несмотря на его поведение по отношению к моей матери) и прославившегося, между прочим, тем, что, отправляясь году в 1880 изгонять из монастырей монахинь именем Третьей республики, он счел для



себя обязательным надеть перчатки определенного цвета. Для меня это не предмет шуток. И затем, потому что, если говорить о политическом сознании, моя концепция исторического развития Франции, большинство граждан которой христиане, вполне отвечает концепции партии, полагающей необходимым установить во всех областях законы, соответствующие интересам большинства.

После всего сказанного выше остается только покончить с последним параграфом *The Communists and the Chapel*, который я уже цитировал, но привожу вновь:

*Позднее, когда макеты часовни были экспонированы в Доме Французской мысли, Арагон в своем предисловии к каталогу обошел их молчанием, если не считать подчеркнутого им неожиданного сочетания... обнаженных фигур Евы и Зюльмы с Доминиканской часовней, над оформлением которой Матисс работал в то же самое время.*

Давайте уточним, прошу вас, что во время моего визита к Матиссу весной не было и речи ни о каком немаловажном условии, поставленном им перед Выставкой на улице л'Элизе. И я ничего не знал о том, что на выставке будут экспонированы макеты. И узнал я об этом только тогда, когда были выгружены ящики, самое большее за два дня до открытия выставки. Ибо, в полном противоречии с текстом г-на Барра, *поэт-коммунист Луи Арагон*, при веской поддержке Пикассо (или без нее), *отнюдь не уговаривал* Матисса дать согласие на выставку в Доме мысли. Возможно, я и обмолвился об этом во время его пребывания в Париже (в 1948). Пикассо, вне всякого сомнения, поддержал позднее по просьбе мэтра Соланж Морэн ее официальное обращение к Матиссу, сделанное от имени Руководящего комитета Дома, в который входили тузы торговли предметами роскоши, президентом был Жорж Дюамель, член Французской Академии, а членами (если говорить о коммунистах) Франсис Журдэн и Леон Муссиак, в ту пору директор Института декоративного искусства. Я, во всяком случае, не принимал никакого участия ни в каких уговорах, ни в принятии решения и уж тем более в установлении условия *sine qua non*, о котором никогда даже не слышал ни до весны 1950, ни после моего тогдашнего визита к Матиссу.

Текст *В саду Матисса*, на который намекает г-н Барр, доступен каждому. Из него видно, что цитируемая фраза гласит, *В середине нашего XX века творчество Анри Матисса, весь его путь от периода, когда он писал свой цилиндр, не столь уж далекого от эпохи Гонкуров и открытия японского искусства, и вплоть до выставленной в Майском салоне 50 Евы, или<sup>1</sup> Зюльмы, — в ее неожиданном сочетании с Доминиканской часовней, над оформлением которой он работал в то же самое время, — все творчество Анри Матисса в целом входит в наше французское наследие... и т. д.*

Напрашивается ряд замечаний: г-н Барр прочел *вплоть до... Евы, или Зюльмы* как *вплоть до обнаженных фигур Евы и Зюльмы*, подчеркнув тем самым с помощью *обнаженных фигур*, которых у меня не было, а также и множественного числа, сообщаемого вышеобозначенным фигурам посредством замены

---

<sup>1</sup> Или следует здесь понимать как называемый также.

или на и, контраст между *Зюльмой* (которая могла бы быть совсем не той Евой, о которой я говорил) и Вансской часовней. Не будем придираться: важно, что я говорю здесь *выставленной в Майском салоне 50 Евой, или Зюльмой...* Ибо, когда я писал предисловие за три недели до вернисажа, я не имел ни малейшего представления о том, что именно будет на выставке. Мы узнали об этом, повторяю, лишь по прибытии ящиков, и это касалось не только макетов часовни, составлявших отнюдь не основную часть экспонатов, но и, например, всех скульптур Матисса, которые представляли самое сенсационное событие выставки. Что касается Евы... то ни в Доме мысли, ни в каком либо другом месте — даже в тщательно составленном каталоге в конце книги г-на Барра — не было картины Матисса, которая бы так называлась.

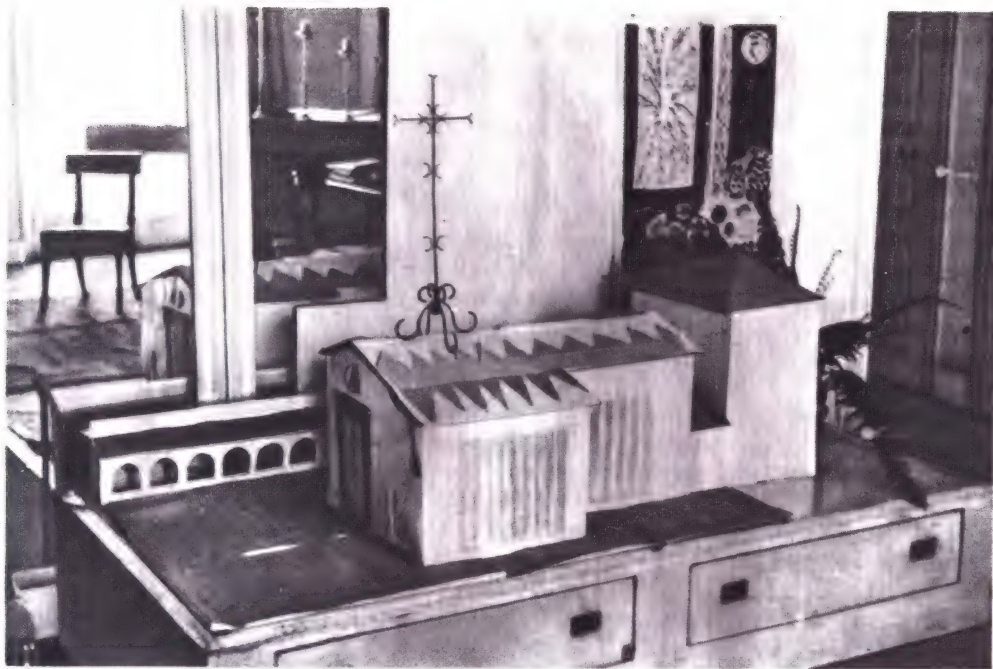
В сущности, я касаюсь в этом *Саду* нескольких холстов Матисса, находившихся в Париже, относительно которых мы были уверены, что получим их для выставки, одной Одалиски, ананаса 1948 года, тюльпанов на черном фоне в натюрморте с устрицами, ветки сливового дерева рядом с сидящей женщиной... кажется, все. Я знал также, что *Зюльма* останется в нашем распоряжении после закрытия Майского салона. Так что Доминиканская часовня не только не была мною обойдена молчанием, но, напротив, была преднамеренно упомянута — хотя у меня и не было для этого никаких оснований — только потому, что я не хотел, чтобы возникло ощущение, будто я замалчиваю эту недавнюю работу художника. Скульптуры же были для меня полной неожиданностью\*.

\* Только сейчас (конец 1968) я узнал, каким образом все это произошло: Матисс, действительно, хотел оказать финансовую помощь Дому мысли (несмотря на его «дурную» репутацию, как видите). Однако в его распоряжении было слишком мало старых картин, совсем недавно — в Майском салоне — был целый зал Матисса, где экспонировались те же

самые полотна, которые переехали затем на улицу Л'Элизе. Вот почему, желая придать этой выставке «сенсационный» характер, он в последнюю минуту решил послать туда свои скульптуры. Что же касается макетов Часовни, тогда еще никому не известных, он рассматривал их как *перчик* всего этого мероприятия.

Что же касается сравнения, то незадолго до того я получил вместе с другими фотографиями, присланными мне Матиссом все для той же книги, так и не вышедшей у Скира, одну, где именно *Зюльма* во всей ее наготе стоит на полу, прислоненная к стене, на которой висит несколько рисунков Часовни. Так что противопоставление принадлежит не мне, работы были сближены самим Матиссом — то ли случайно, то ли не без лукавства, столь ему свойственного.

На этом можно бы и кончить, если бы не книга, написанная человеком, который, как мне известно, вовсе не питает ко мне тайной неприязни и даже защищает меня в этой самой книге, — Рэймоном Эшолье. Мне следовало бы написать: защищает нас, Матисса и меня, от *некоего публициста, любителя «сенсации»* — не знаю, о ком идет речь, — который написал, что *Матисс, как говорят, пожертвовал 800 миллионов сестре Жак, доминиканке*, — заявление, как справедливо отмечает Эшолье, не столь забавное, сколь нелепое, — а также что *друзья художника, и в том числе первый Арагон, благородный поэт и отличный знаток искусства, которому мы обязаны страницами о Матиссе, не менее*



Макет капеллы в комнате А. Матисса  
в 1950

интересными, чем те, что Бодлер посвятил Делакруа, так яростно против этого возражали, что художник, выведенный из себя поднятым ими шумом, в конце концов будто бы им ответил: — Да, я буду оформлять часовню. Часовню, зал для празднеств, дом свиданий (ему приписывают даже словечко куда более крепкое), одно стоит другого, не так ли?.. Я забросаю там все цветами.

Высказывание не менее грубое и бестактное, чем слова, приписываемые Арагону.

Когда два года спустя, 15 января 1952 года, я заговорил о них с Матиссом, он только пожал плечами. Потом с презрительной миной и без малейшего огорчения:

— И вы — вы, знающий меня, — думаете, что я мог сказать что-то подобное?

Спасибо Рэймону Эшолье. Однако вслед за этим несколькими страницами ниже он воспроизводит проверенный анекдот г-на Барра или, точнее, одного из друзей этого последнего! Вот как поступают историки, даже лучшие из них, найдя в толстой книге, написанной одним из собратьев, нечто напечатанное и тем самым приобретающее в их глазах характер факта. Однако в оправдание Эшолье следует сказать, что он обнаружил у автора, которым я восхищаюсь и которого высоко чту, — я имею в виду профессора Рене Лериша, автора *Хирургии боли*, — следующие шесть строк, где речь идет о словах, якобы слышанных самим профессором из уст Матисса. Не знаю, где это могло быть опубликовано:

Арагон снова взялся за свое, и, поскольку его упрекам не видно было конца, мне пришлось сказать в ответ: «Я делаю то, что мне нравится. К тому же это уже



давнее мое намерение»... Он проявил чрезмерную настойчивость, и я вынужден был с ним *распрощаться* (слова, которые Рене Лериш слышал, добавляет Р. Э., из уст самого Матисса, были куда крепче), крикнув ему вслед: *«Я делаю, что хочу. Вам меня не понять!»*

Признаюсь — не могу прийти в себя от удивления. Профессор Лериш всегда проявлял ко мне лучшие чувства, он даже дал своему издательству название по одной из моих книг — *Французская зоря*. Могу ли я вообразить, что он все это придумал? И однако, я хорошо знаю, что Матисс никогда не *выставлял меня за дверь*, как, очевидно, следует читать здесь глагол *распрощаться* (буде было сказано «крепче»). Я бы это заметил.

Вот второй источник легенды, о которой я говорил, приступая к этой главе романа. Ибо неуверенность в том, кто хорош, а кто плох, вплоть до самой личности автора, вообще присуща образу человека, который мы находим в любом романе, заслуживающем этого названия, поскольку персонажи в нем освещены противоречивым светом. А когда роль пресловутого друга г-на Барра перехватывает профессор Рене Лериш, я ощущаю себя по уши в романе. В пошлом смысле этого слова. Ничто меж тем не удручает меня больше пошлости.

Я позабыл сказать об одном: когда Матисс подозревал меня в том, что я не могу ему *простить* (этот глагол принадлежит ему, я тщетно протестовал) затею с Часовней, воображая, что из-за этого я считаю его верующим — а он это отрицал, — я ему отвечал, я трижды отвечал ему, что если я в чем и могу его упрекнуть, то как раз напротив — в том, что, строя храм божий, он *в бога не верует*. Матисс считал, что я морочу ему голову, и не относился к моим словам серьезно. С другой стороны, Пикассо, кажется, тоже сказал ему что-то в этом роде. Но я об этом тогда не знал. Надо полагать, однако, А. М. утвердился в мысли, что мы оба в данном вопросе придерживаемся единых взглядов.

Добавлю, что во всяком случае лично для меня (даже если для Матисса дело обстояло иначе) разговоры о Часовне значили не больше, чем уже упоминавшаяся мною дискуссия в дни моих первых посещений Симиеза о том, стоит или нет Матиссу иллюстрировать Ронсара: я предпочел бы, чтобы он выбрал Шарля Кро, вот и все.

Добавлю еще, совсем по другому поводу, что некая ложная идея была порождена также письмом Матисса монсеньору Рэмону, епископу Ниццы, который открыл Часовню 25 июня 1951 года. В этом письме Матисс, извиняясь, что не может по состоянию здоровья присутствовать при освящении, писал: *это произведение потребовало четырехлетних неотрывных и настойчивых усилий* — и далее: *оно — результат всей моей активной жизни*. Совершенно очевидно, что, даже если первый рисунок был сделан им 1 февраля 1948, никаких четырех лет к июню 1951 года не прошло. Так что в словах художника можно усмотреть *некоторое* преувеличение. Однако нет сомнений, что их просто следует понимать несколько по-иному. Точно так же, как, когда он пишет о Часовне: *Я рассматриваю ее как свой шедевр*, следует прислушаться к здравому совету Рэймона Эшолье, который говорит, что в устах А. М., отличавшегося скромностью не в меньшей мере, чем гордостью, слово «шедевр» *отсылает к мастерам-ремесленникам, его дальним предкам, обязанным выполнить свой «шедевр» для получения звания мастера*. Ибо, если

четыре года захватывают время, предшествовавшее 1 февраля 1948 года, это отнюдь не значит, что *сознательная* работа шла уже раньше, это значит только, что еще задолго до того Матисс месяцами (и даже годами) готовился если не к самой Часовне четок, то к тому, чего она от него потребовала. Я намеренно забыл процитировать последние строки текста Л. Д., касающегося *Подлинной истории Ванской часовни*. Я собирался использовать их именно здесь. Вот они:

*Художественная деятельность Матисса в ту пору<sup>1</sup> распадалась на две части: на большие рисунки китайской тушью, толстой кистью, которыми были покрыты все стены его мастерской, и на композиции, вырезанные из бумаги, предварительно покрашенной гуашью, которыми была увешана его спальня.*

*В проекте часовни он увидел возможность сочетать оба эти метода работы, которыми был тогда увлечен.*

*Рисунки толстой кистью — интерьеры и натюрморты — захватили его в период 1947—1948 годов, когда он создал ряд ослепительных картин (репродуцированных в «Верб»). Он пришел к выводу, что такие рисунки обладают не меньшей выразительностью, чем картины, написанные маслом.*

*Что касается композиций, вырезанных из бумаги, покрытой гуашью, то после работы над «Джазом» Матисс сознательно сосредоточил свои усилия на изучении всех возможностей, которые давал прием, использованный им в этой книге.*

Вот что он подразумевал, относя начало работы к 1947 году. Не работы над Часовней, поскольку он только в 48-м году увидел возможности приложения обоих видов своей техники, которые предлагала ему часовня: техники рисунков *Верб* и техники наклеек *Джаза*. Следовательно, Матисс ничуть не преувеличивает, когда говорит о четырех годах работы. Скорее, проявляет скромность.

Все это говорится отнюдь не для того, чтобы преуменьшить значение, которое имела в его и, следовательно, в наших глазах Часовня, это значение сам Матисс неоднократно подчеркивал, объяснял. Не подлежит сомнению, что Часовня действительно является итогом если не *всей* художественной практики его жизни, то, во всяком случае, значительной ее части. Нередко говорили и даже писали, что физическое состояние Матисса вынудило его изобретать всевозможные приемы работы, заменявшие живопись и позволявшие ему творить, лежа в постели. Под этим подразумевались и рисунки, и книжные иллюстрации, и, позднее, аппликации из бумаги, покрытой гуашью. Тем самым Часовня представлялась кое-кому книгой, только немножко большего размера, которая может быть осуществлена с помощью макетов, реализуемых другими.

Это по меньшей мере неточно. Возможно, что долгие периоды вынужденного пребывания в постели и способствовали обращению Анри Матисса к некоторым приемам работы. Но, к примеру, большой эксперимент с рисунком, начатый в 1941 году и осуществлявшийся на моих глазах, по затрате сил был ничуть не менее изнурителен, чем живопись. Более того, Матисс никогда не оставлял живописи надолго. И именно лето 1942 года открывает один из самых значительных, я сказал бы — *самых мускулистых*, периодов в его живописи. Нередко работа над книжными иллюстрациями

---

<sup>1</sup> в ту пору — в начале 1948 года.

сопровождается созданием независимых полотен: так, размышления о *Шарле Орлеанском* породили в 1943 году восхитительный *Натюрморт с лилиями*, о котором я уже не раз говорил. Впрочем, 1943 и 1944 были годами, когда появились холсты, принадлежащие к самым прекрасным творениям Матисса. 1946 — царственный год интерьеров Ванса. Матисс продолжает писать и в 1947, вплоть до 1948, т. е. до момента, когда он с головой уходит в часовню. Что касается линии аппликаций из бумаги, покрытой гуашью, которая отмечена *Джазом* (начатым в 1944 и вышедшим в свет в 1947), то она не прерывается ни во время работы над часовней, ни по ее окончании. К этому я еще вернусь.

Когда Матисс берется за Часовню, это отнюдь не связано с ограниченностью его физических возможностей, как раз напротив: ибо если считать, что Часовня для него — а я так думаю — еще одна книга, то книга эта атлетического размаха. Эта работа дает ему случай сочетать воедино выработанные им разнообразные технические приемы, доказав тем самым, что и рисунок — тоже своего рода живопись. Часовня позволяет ему по-новому использовать аппликации, выйти за пределы бумаги и холста, испробовать неожиданные материалы, такие, например, как черепица; часовня предоставляет небывалые композиционные возможности расположения фигур на разных стенах одной и той же комнаты, сочетания всей этой множественности и даже разнокачественности произведений в единое, целостное воплощение центральной идеи. И раз уж я употребил этот эпитет — *атлетический*, — не могу не сказать об удивительной фотографии\*, на которой Матисс, сидя в кресле,

\* Фото Элен Адан (1949). Существует аналогичный снимок Робера Капа, где Матисс, стоя на высокой лесенке, рисует лиственный орнамент, расположенный по обе стороны Богоматери. У Матисса была удалена раковая опухоль, в том году ему исполнилось восемьдесят лет. Следует также отметить, что макеты витражей (пяти метров в высоту) занимали во всю длину десяти-

метровую стену его мастерской, а на двух боковых стенах, бок о бок, помещались: справа — подготовительный рисунок для Богоматери (3 метра в высоту, 6 метров в ширину), слева — рисунок Крестного пути, чуть менее широкий; керамические плиты *Святого Доминика* (для Ванса), сложенные на полу, занимали в высоту 4,50 метра.

рисует огромной кистью на стене, на высоте более чем двух метров, *Богоматерь с младенцем*. Возвращаясь тем самым к методу, испробованной им много лет назад, в 1931 году, когда в Ницце в снятом им гараже\*\* он точно так

\*\*А вовсе не в киностудии, как написал кто-то.

же работал гигантским карандашом и, взобравшись на скамью, рисовал первый стеной вариант заказанного фондом Барнса (Мерион, штат Пенсильвания) *Танца*, который находится сейчас в Париже в Музее современного искусства и который не следует путать с различными *Танцами* 1910 года.

Таким образом, предлагая доминиканкам заняться их часовней в Вансе, Матисс видел в этой работе возможность осуществления своих технических находок и расширение поля творческих поисков, а отнюдь не их сужение. И обратился он к Часовне сразу после периода расцвета его живописи в 1947 году.



Я настаиваю на всем этом наперекор толкованиям, усматривающим в творчестве Матисса последнего периода старческие признаки, и я убежден (в противоположность некоторым суждениям), что в плане интеллектуальном сам факт работы над Часовней вовсе не доказывает одряхления ума, которое якобы привело Матисса к самоотрицанию в религиозном обращении, но, как раз напротив, свидетельствует о его готовности ухватиться за представившийся случай сообщить своим творческим поискам новое измерение. Он уже далеко продвинулся в подготовке к этому гигантскому труду, когда в конце 1948 года Джеймс А. Бэрри (*Нью-Йорк таймс Мэгэзин* от 26 декабря), описывая, как А. М. работает в Вансе, сообщил, что тот говорил ему об этом предприятии как об удачной возможности осуществления поисков всей своей жизни и категорически отрицал (я уже приводил эту фразу), что работа над часовней — покаяние за шестьдесят лет языческого, гедонистического творчества. И тут возникает вопрос, по поводу которого уже было пролито немало чернил: верил ли Матисс в бога, да или нет?

Я подхожу здесь к этому вопросу с крайней осторожностью. Те, кто в бога не верует, обычно относятся к поздним обращениям подозрительно, приписывая их либо старческому одряхлению, страху смерти, либо интригам окружающих. Те же, кто верует, склонны, напротив, принимать — и нередко действительно принимают — свои желания за действительность. Что до меня самого, то я мог бы по ряду причин склониться к этой второй позиции. Но очевидно, подобно Альфреду Жарри, который говорил, что у него слишком скептический ум, чтобы не верить в привидения, я не слишком доверяю сам себе и, полагаю, могу сказать, что достаточно твердо и бесповоротно осознаю себя атеистом, чтобы чужая вера в бога не заставляла меня страстно отрицать то, что, в конце концов, не так уж невообразимо, не так уж невероятно.

И когда речь идет о Матиссе, представляется совершенно очевидным, что для такого человека, как я, это должно было бы быть... или по меньшей мере, хочу я сказать, можно было бы думать (и даже сам Матисс именно так обо мне думал), что меня должно было особенно задеть религиозное обращение, если речь идет о поэте или художнике. *О творце, видите ли*, поскольку такого рода обращение является как бы аргументом, касающимся большого места бытия бога, его необходимости. Однако на самом деле все вовсе не так: я, неисправимый атеист, мог любить, мог отводить необыкновенно высокое место в своей интеллектуальной вселенной и Клоделю, и Реверди, и Мари Ноэль, не говоря уж о Шарле Пеге, которого я счел необходимым связать в годы Сопротивления с одним из мучеников, с одним из самых близких мне людей — с Габриелем Пери<sup>1</sup>. Не знаю, в какой мере достоверны рассказы супружеской пары Изабель Рембо-Патерн Берришон о последних днях Рембо, умиравшего в Марсельском госпитале. Я, признаться, не всегда доверял им. Потому что в роли свидетелей здесь выступали сестра, особа весьма ограниченная, и свояк, тупо вторивший ей, да еще похвалявшийся (лично мне, в *Клозфи де лила*, в 1919 году), что вот уже годы живет на «авторские

---

<sup>1</sup> Книжечка *Пегги-Пери*, изданная в библиотечке *Эдиссон де Минюи*, была сделана при моем участии и одобрении.



Интерьер капеллы в Вансе. Слева направо: св. Доменик, Мадонна с младенцем и Путь на Голгофу (фрагмент)

гонорары Артюра...», прибавляя со своего рода изумлением, от которого меня мутило: *Разве это не прекрасно?* Может, я не прав. Но в данном случае я не верю. Это ничего не доказывает, скажут мне, нельзя переносить это на других. Разумеется. Отсюда моя осторожность. Хотя у меня есть все основания считать систематически подготовленными некоторые обращения *in extremis*, когда решающую роль играла не воля умирающего, а настойчивость отдельных специалистов по этим сенсационным развязкам. Не стану кривить душой.

Я уже упоминал бегло в этой книге о своем незаконном отце, которого я был бы вправе не *признавать*, коль скоро сам он меня не признал. Он был вольтерьянцем, человеком, не веровавшим в христианского бога (и, как добавлял он, *еще меньше в их трех богов*), но при этом не исключавшим возможности, что у мира могло быть некое начало, *нечто*, своего рода воля, именуемая нами богом по нищете нашего словаря, а также в силу нашей склонности к антропоморфизму и неспособности представить себе творца, который не был бы, как мы, личностью (и даже, в случае необходимости, *тримя личностями*,—говаривал он мне в детстве, когда я был очень набожен и

готовился к первому причастию). Я уже рассказывал, что именно он разгонял женские монастыри во Франции на первой волне этой операции. Я не любил этого человека, так как мне приходилось присутствовать при сценах между ним и матерью, подчас довольно бурных, причем он позволял себе выражения, которых я не могу здесь даже повторить. Ребенком я ходил с матерью по утрам в воскресенье и в четверг в Булонский лес на свидания с ним, он приезжал из Пасси, мы из Нейи. Я называл его *Крестный*—это была благочестивая версия действительности. Он отказался от нее и заставил мою мать наконец признаться, что она мне не сестра, во время войны, когда я облекся в мундир, поскольку не желал, чтобы я мог погибнуть, так и не узнав, что являюсь свидетельством его мужской силы. После демобилизации я стал с ним встречаться реже, а потом и вовсе прекратил, но уже по иным причинам, я кое-что понял, я вынес *политическое* суждение об этом человеке, к тому же мне отнюдь не доставляло удовольствия всякий раз оправдывать перед ним свой образ жизни, к примеру, мое участие в *дадаистском движении*. Но году, должно быть, в 1930—ему было тогда восемьдесят девять лет, он родился в 1841 году—он сломал шейку бедра, упав со стремянки в библиотеке своего особняка на улице Шеффер, и моя мать, до тех пор никогда не ступавшая ногой в это обиталище законности, была допущена в него семьей и стала ежедневно посещать больного, ухаживать за ним, что избавляло сыновей от затрат на сиделку. Она попросила меня навестить отца, и, поскольку ее-то я любил, я стал изредка к нему заходить.

И вот тут мой отец, который года в 82, если не ошибаюсь, защитил докторскую диссертацию по литературе, будучи лицензиатом со времен Второй империи, дал мне прочесть две диссертации, которые он опубликовал: одну о г-же де Шантийон (неизменное вольтерьянство), другую о писателе, только что извлеченном сюрреалистами (он этого не знал) из мрака забвения, куда он был погружен со времен Бодлера,—об Альфонсе Раббе, с именем которого они столкнулись у Изидора Дюкасса. Отец-то обратился к нему по той лишь причине, что Рабб был родом из Форкалькье, а отец был депутатом от этого округа. Он был настолько любезен, что, узнав о существовании Эльзы, надписал для нее обе эти книжечки, хотя мы и не были женаты. Однажды—я виделся с ним примерно раз в месяц—он спросил, есть ли у меня немного свободного времени, ему нужно сказать мне кое-что, требующее довольно продолжительного разговора. Избавлю вас от пересказа. Короче, он считал нужным поведать мне, именно мне, поскольку ко мне одному, и ни к кому другому, он питал в этом плане доверие, что он отнюдь не изменил своих убеждений, что по-прежнему не верует и никогда не поверит в бога, если не иметь в виду чего-то близкого к богу Вольтера, хотя и этот последний, на его взгляд, создал своего слишком уж по образу и подобию христианских легенд... впрочем, вполне возможно, что с развитием науки можно будет обойтись вовсе без гипотезы божественного начала, он тут не видит ничего несообразного, и, во всяком случае, ему лично уже сейчас, в XX веке, не представляется ни полезным, ни разумным полагать некую *связь* между людьми и тем, кого, за неимением другого имени, называют *богом*, устанавливая некое связующее звено, каковым он считал любую *религию*<sup>1</sup>, понимаемую в этимологическом

---

<sup>1</sup> Слово *религия* этимологически восходит к латинским «relegere»—соединять и «religare»—связывать. Прим. перев.



смысле этого слова<sup>1</sup>. Все это он считал нужным мне сказать, так как в последнее время оказался объектом посягательств со стороны одной особы, весьма, впрочем, любезной, но прежде ему вовсе незнакомой и мало-помалу втершейся в дом с одобрения его сыновей, возможно, вполне возможно, видящих в сей особе своего рода противовес влиянию моей матери... ибо сами они не католики, а протестанты, как их покойная мать... ну, короче, общество этой особы не тяготит его, напротив, ему так скучно одному, когда моя мать уходит, а эта дама приносит ему книги, которые он от нечего делать читает; сначала это были романы, потом пошли книги иного рода — эти он уже только делает вид, что читает, так как они принадлежат к жанру, именуемому людьми типа его гостии *порядочными книгами*, — то есть прямо или косвенно произведения *благочестивые*.

Отец говорил об этом с иронией в голосе, но внезапно посерьезнел. Мне ведь не придет в голову, не правда ли, поверить, что он принимает всерьез эти книжонки, вон они — на столе, взгляни сам! Но, в общем, его хотят мало-помалу подготовить определенного рода беседами и уже исподволь заводят их, говорят ему об одном весьма умном человеке, которого ему было бы полезно принять, священнике... короче, все это его встревожило. Кто знает, что его ждет. Ум слабеет. И тогда усталость, возможно, даже страх... все может случиться, уступишь, признаешь то, что отрицал всю жизнь. Я сказал ему: «Но твои сыновья?» Вот именно, как раз сыновья... они сторонники свободы совести и, будучи протестантами, никогда не позволят себе возражать против того, что он, католик, мог бы, как знать, заявить... Короче, он хотел, чтобы я был свидетелем того, что в такой-то день, такого-то числа, будучи еще в ясном сознании и не изменив ни на йоту своих взглядов, он сказал мне, для того чтобы я это повторил впоследствии, если возникнет необходимость, что он не верил в бога... даже со всеми вольтеровскими оговорками, что даже бог Вольтера был для него, повторяет он, не более как рабочей гипотезой, которая в один прекрасный день может быть отброшена. И он просит меня, буде от него когда-нибудь добьются этого отречения от себя самого, возвысить голос и заговорить от его имени.

Этот человек умер году в 1932, должно быть, в возрасте девяноста одного года, как водится, от воспаления легких, вызванного застойными явлениями. Сценарий был приведен в исполнение. Священник явился. И когда моя мать, женщина верующая, вошла в комнату усопшего, она увидела на его груди распятие. Она сказала мне, что, найдя это недостойным, она сняла крест и выбросила его в окно. Бедная женщина. То, что затем последовало, слишком печально, чтобы здесь об этом рассказывать. Как бы там ни было, *Пелрэн*, дешевое католическое издание, выходившее большим тиражом, опубликовало некоторое время спустя рассказ об обращении и поучительной кончине моего отца, человека, надевшего перчатки, чтобы изгнать монахинь. Все это лило воду на мельницу апологетики. Ну а вы, что сделали вы? — спросите вы меня.

Ничего. Случилось так, что я не мог ничего сказать, поскольку мое свидетельство было бы объявлено лжесвидетельством, мстью. Ничего. Я ничего не сказал.

Матисс же меня ни о чем не просил.

В сентябре 1952 года Даниель Ропс в *Журналь де Женев* поставил, говоря о Часовне четок, тот же вопрос, который я на свой манер ставил перед



Путь на Голгофу и витраж в капелле в Вансе

Матиссом, упрекая его в том, что он делает часовню, не веруя при этом в бога\*: *...внутренняя потребность, которая вызвала эту работу... совершенно очевидна... Акт веры, нет никаких сомнений...*

\*И заметьте, что, если бы он в бога верил, он ответил бы мне тут же, что мои упреки совершенно безосновательны.

*Акт веры. Но какой веры? Веры художника в веления своих поисков, в свою волю к самоосуществлению? В этой вере не приходится сомневаться. Но достаточно ли этой веры, когда идет речь о том, чтобы воздвигнуть Богу его дом, украсив его так, чтобы души склонялись там к молитве? В этом вся проблема... Ощущал ли Матисс себя христианином, когда отдавал свое рвение и свой гений часовенке доминиканок?..*

Созерцание часовни внушает Ропсу своего рода уверенность. Камни, стены, линии свидетельствуют перед ним, и этому свидетельству, говорит он, *внимает бесконечное милосердие божье*. Но тут же добавляет: *Даже за пределами формального послушания и выполнения обрядов*. Это показывает, что на вопрос: *ощущал ли Матисс себя христианином*—г-н Ропс не получает исчерпывающего ответа, в то время как в акте художественной веры *не приходится сомневаться*. Но не будем ловить его на слове.



Вид капеллы в Вансе (слева, под крышей,—второе изображение св. Доменика и Мадонны с младенцем. На витраже окна—рыба, символическое значение которой известно в христианстве)<sup>1</sup>

Рэймон Эшолье, который цитирует эту статью более пространно, приводит тут же свидетельство<sup>1</sup> г-жи Симон Бюсси, чей муж был другом Андре Жида и Анри Матисса: *На мой взгляд,—говорит она,—Матисс был и остался совершенно неверующим...*—и она выражает мнение, что за церковные похороны художника несет ответственность церковь, то есть епископ Ниццы. Свидетельство семьи отклоняет это последнее утверждение. Г-жа Матисс заявляет, что церковного обряда потребовали она и трое детей художника безо всякого давления со стороны церкви. И г-жа Матисс уточняет: *Ведь захотел же мой муж, чтобы наш брак получил благословение священника. Он, как и я, считал необходимым, чтобы наши дети были крещены... Почему, говорил он мне, не*

<sup>1</sup> Услышанное им уже после смерти художника.



*поступать так, как поступали до нас мои родители и деды, все мои предки на протяжении веков?*

Как видите, А.М. аргументировал в этом случае не верой в бога, но семейной традицией. То, что он уважал веру в других людях, сомнению не подлежит. Именно поэтому он отказался в свое время принимать участие в *некоторых манифестациях против католической церкви*, о чем его просили, кажется, Синьяк и Марсель Самба. Можно быть атеистом и осуждать традиционный антиклерикализм, сегодня именно такова позиция коммунистов. По правде говоря, утверждение, что Матисс верил в бога,— концепция, опирающаяся всего на несколько довольно наивных и вполне с их стороны понятных высказываний молодых доминиканских монахинь, посещавших его в Вансе, для которых (почти как для меня) новое произведение Матисса могло бы объясняться только его обращением. И даже сам г-н А.Г. Барр-мл. возмутился тем, что Матиссу приписывали слова, сказанные якобы в его послании монсеньору Рэону в июне 1951 года и являющиеся грубой фальсификацией, делом рук корреспондента агентства Рейтер, если не ошибаюсь, в чьем сообщении, воспроизведенном в *Нью-Йорк таймс*, в уста художника вложены слова: *Я начал эту работу четыре года назад и теперь знаю, что верю в бога*. Ничего подобного нет в письме, которое я уже приводил.

Однако в том, что говорил и писал Матисс, есть и в самом деле кое-что, облегчающее религиозно настроенным людям переход от гипотезы к уверенности, позволяя им *вполне добросовестно*, я в этом ничуть не сомневаюсь, принимать свои желания за действительность. Заметьте, что главное из имеющихся у нас в этом плане свидетельств—книга отца Мари-Алена Кутюрье, доминиканца, *остаться свободным*, которая, в сущности, была опубликована не им. Отец Кутюрье умер 9 февраля 1954 года в госпитале *Нотр-дам де бон-скур*, куда был помещен 10 мая 1953, причем именно этой датой помечена предпоследняя страница его тетради, за которой следует только несколько разорванных фраз, не имеющих отношения к нашему сюжету и записанных, как говорится, в примечании, *почерком, измененным частичным параличом*. Матисс пережил отца Кутюрье всего на несколько месяцев, он умер в ноябре 1954. Книга *остаться свободным* вышла в свет только восемь лет спустя, в 1962 году и, естественно, не могла быть перечитана автором. Зато она была издана со всеми возможными *Nihil obstat, Imprimi potest и Imprimatur*, свидетельствующими, что *две тонких школьных тетрадки*, представляемые как дневник с 1947 по 1954, были внимательно просмотрены ортодоксальными глазами прежде, чем их отдали на суд публики. Я вовсе не хочу тем самым внушить, что эта своего рода цензура могла изменить контекст некоторых формулировок и тем самым их смысл. Я убежден, отец Кутюрье сам *слышал* в словах Матисса то, что хотел услышать, как это нередко случается со всеми нами. Он был человеком, убежденным, что искусство может послужить вере, и в его глазах главным тут было не искусство. Можно ли винить его в этом? Можно ли требовать от священника, чтобы бог не был для него превыше всего? Но как, с другой стороны, не отнестись с критической настороженностью к его записям, почему мы *обязаны* воспринимать высказывания художника именно так, как они звучали для слуха священника? Мы, безусловно, вправе, нет, не ловить его на слове, не делать того, в чем мы склонны упрекать других, но попытаться честно

сопоставить прочитанное в этой тетради с тем, что нам достоверно известно о Матиссе, то есть с его *определенными* высказываниями, с тем, что мы слышали от самого Матисса или читали у него, с его словами, не раз повторенными ряду свидетелей, чьи свидетельства тем самым подтверждаются. Но когда некое свидетельство преподносится нам только со ссылкой на заметки, которые никем не были проверены, возможно, даже не были перечитаны самим автором, отнюдь не будет проявлением чрезмерной подозрительности по отношению к человеку, который занес эти высказывания в свою тетрадь, сказать, что в их достоверности нельзя быть полностью уверенным, как и в памяти того, кто это записал\*. С этими заметками можно было бы вовсе не

\* Заметьте, что отец Кутюрье доходит до того, что иногда исправляет слова Матисса, даже не пытаясь, следует отдать ему должное, это замаскировать. Так, на стр. 93 его книги, после слов Матисса, сказанных ему 8 сентября 1950 года: *Я стремился создать духовное пространство в небольшом помещении*, отец Кутюрье переводит высказывание своего собеседника: он, Матисс, якобы хотел этим сказать на самом деле нечто другое... *Его идея*, — пишет отец Кутюрье, — была: «бесконечное пространство», и Л. Д. справедливо замечает: *Нет, ничего подобного. Именно «духовное пространство»*. Что, впрочем, подтверждается двадцатью шестью страницами ниже, где тот же автор уточняет, говоря о той же часовне, теперь уже законченной (17 июля 1951): «Я создал религиозное пространство». Не бесконечное пространство, а духовное пространство, в котором человек может сосредоточиться, пространство как раз ограниченное, где работа Матисса как раз и оказывалась этим пределом стен для духа, молитвы, религии — *религиозное пространство*.

Вслед за «поправкой», относящейся к сентябрю 1950 года, отец К. выделяет одно высказывание Матисса грехлетней давности, тогда не записанное, но повторенное им теперь в разговоре с отцом Кутюрье: «... это будет увенчанием моей карьеры». Лидия Д. комментирует эти слова в неизданном тексте, из которого я уже почерпнул выше несколько пассажей:

«Увенчанием», так как он к этому времени достиг — в результате неустанной работы на протяже-

нии каких-нибудь шестидесяти лет — вершины своих поисков.

С одной стороны, он наконец научился почти безошибочно выражать себя в рисунке и, с другой, полностью владея техникой, добиваться гармонии цвета в уравновешенной и крепкой композиции (картины 1947—1948 годов).

В часовне он искал гармонического сочетания обоих элементов: рисунка и цвета, — на одной стене первый, на другой — второй. По его собственному выражению, он «пытался жонглировать листочком папиросной бумаги и тростью».

И почти тут же, в связи с тем, что отец К. пишет:

Показательно также, что, желая таким образом завершить свою карьеру неким «памятником», он не нашел для себя ничего более подходящего, чем храм, святилище... отвечавшее его желанию...

Л. Д. комментирует:

Ничего подобного. Для этого «увенчания» Матисс не нуждался ни в храме, ни даже в «памятнике». Ему было необходимо общественное здание, предназначенное и доступное многим людям. Он мечтал о создании зала для культурных мероприятий. Он хотел уже обратиться к коммунистам (к Луи Арагону, чтобы быть точной) как к людям наиболее деятельным в этой области с просьбой предоставить ему такого рода «стены», когда обстоительств, или, как предпочитает выражаться отец Авриль, Провидение, дали ему в руки целую часовню, сама архитектура которой могла быть согласована с его живописным замыслом. Он был счастлив, что обрел такое поле деятельности, где мог «петь» без всяких препон. Разумеется, это была лебединая песнь: он сознавал свой возраст.

считаться, не имея мы перед собой *строк*, написанных А. М., которые сообщают им — или кажется, что сообщают, — определенное значение.

Так, например, часто цитируют заявление Матисса, напечатанное в виде гигантского факсимиле, сопровождающего вкладки в «Джазе» (вышло из печати 30—9—47, Териад), то есть примерно за шесть с лишним месяцев до того, как мысль о часовне появилась у художника. Эта фраза весьма важна, ее не следует недооценивать, но необходимо также процитировать ее в контексте, что, как правило, делают забывают, ограничиваясь первыми словами декларации:

**ВЕРЮ ЛИ Я В БОГА?  
ДА, КОГДА Я РАБОТАЮ.**

Но даже если ограничиться этим, поскольку дальнейшее рискует ослабить безусловность *да*, и то приходится отметить, что в ответе Матисса на поставленный ему вопрос подразумевается также: *Однако, когда я перестану работать, я больше в него не верю*. Если рабочее вдохновение, если сама природа творчества заставляет его верить в существование некоего Творца, то это отнюдь еще не подразумевает бытия ни бога христианского, ни даже Верховного Существа Вольтера. К тому же эти четыре слова (*Да, когда я работаю*) явно служат только введением к последующему, так что прочтем все повнимательней:

*Когда я смиренен и скромен, мною владеет ощущение, что кто-то помогает мне делать вещи, меня превосходящие. И тем не менее я не испытываю к нему никакой благодарности, как будто имею дело с иллюзионистом, в чьи фокусы не могу проникнуть. У меня отнята возможность извлечь из этого опыта пользу, которая должна была бы быть наградой за мои усилия. Так что меня отнюдь не мучают угрызения совести за собственную неблагодарность.*

Подобная неблагодарность, мягко говоря, вовсе не похожа на веру. Переставая *творить*, Матисс перестает верить в бытие того, что он именует богом, в существование этого *некто* или *нечто*, помогающего ему творить. Как видите, все это область не столько веры, сколько словаря. Он называет *богом* ту творческую силу, которую он ощущает в себе, пока работает, и в которой он начинает сомневаться, как только перестает ее реализовывать. И никаких угрызений. Потому что не может быть угрызений совести по отношению к *кому-то*, в чье бытие не веришь. Или по отношению к *чему-то*.

Не случайно сама приведенная фраза порождена ощущением необходимости окружить цветные вкладки «Джаза» строками, которые написаны его рукой и *только аккомпанируют*, — как сказал он сам, — *его краскам*:

...так что краски Матисса важнее его преходящей веры в бога; и, преходящая в боге, эта декларация закатывающейся веры служит только для того, чтобы подчеркнуть непреходящую ценность красок, она играет здесь лишь пластическую роль, она, можно сказать, «ставит» эти краски, главное — они, она — реквизит, декорации или звездные лучи, позволяющие, к примеру, оценить по достоинству несказанную чистоту, несравненную красоту наклеек-гуашей, перекликающихся одна с другой — белое на синем фоне, синее на белом (62 и 63 страницы *Джаза*) — и превосходящих по своей простоте воплощения обнаженного женского тела самые высокие достижения греческого искусства.





Интерьер капеллы в Вансе. (Фото)

Именно тогда, когда *рука* Матисса творит, к примеру, эту прекрасную женщину, он и придумывает бога — из скромности и духа смирения, поскольку иначе ему пришлось бы возомнить богом себя самого. *Да (я верю в бога!), когда я работаю...*

Было бы, однако, нечестно умолчать и не упомянуть здесь о том, что следом за этим заявлением А. М. переписывает своим исполинским почерком довольно пространную цитату о любви из *Подражания Иисусу Христу*. Эта цитата, заключенная в кавычки, занимает четыре страницы. Но и в словах: «Тот, кто любит, летит, бежит, он в единстве с самим собой; он свободен, ничто его не держит», когда эти слова исходят от Матисса, звучит не любовь к богу, но та любовь, то проникновение художника в свой сюжет, в свою модель, в свое творение, та самая *свобода*, о которой он говорит неоднократно, — *свобода рисующей руки*, сбросившей оковы, ничем не связанной в момент, когда она творит, и, следовательно, наделенной *божественным даром* созиданья.

В этом заимствованном из *Подражания* пассаже о любви, в этом преднамеренном смешении любви божеской и любви человеческой — ключ к присущей Матиссу манере выраженья. Здесь объяснение некоторых его формулировок, которые, в зависимости от пристрастий цитирующего, равно служили доказательством как веры, так и атеизма Матисса. Он использует *Подражание* как пространную метафору, и это характерно для его манеры выражаться,

которая хорошо знакома всем его близким и которую не следовало бы толковать превратно, перетягивая его слова в ту или иную сторону. Разве он не сравнивал фигуры Богоматери и Венеры, находя в них аналогию? Разве не говорил о *легенде Христа*? Я не намерен извлекать профит из этих высказываний, как не намерен и пренебрегать ими. И я считаю, что близкое соседство (упоминание о котором мне ставилось в упрек) как во времени, так и в пространстве Вансской Богоматери и *Зюльмы* Майского салона 50 года — не что иное, как почтительное выражение разных чувств, сосуществующих в человеке, пусть они с виду и противоречивы. Их сосуществование в Матиссе отнюдь не было евангельским, но я лишь крайне осторожно позволю себе высказать предположение, что в этом было своего рода гегелевское движение, причем я не заставляю никого принимать мое суждение за истину в последней инстанции.

Сделав все эти оговорки, я позволю себе взять из записок, уже цитировавшихся выше и принадлежащих Л. Д., повседневному свидетелю последних восемнадцати лет жизни художника, одну страничку. Это запись, сделанная после прочтения книги отца Кутюрье, она дает мне возможность не вдаваться в детальную дискуссию по поводу отдельных замечаний А. М., разбросанных в разных местах и воспроизводимых с большей или меньшей точностью теми, кто делает на основании этих слов далеко идущие благочестивые выводы, остающиеся для меня довольно сомнительными. На полях страницы 40 книги *Остаться свободным*, где отец Кутюрье рассказывает: *...когда у меня вырвалось слово «чудесно» перед одной картиной...* Матисс якобы ответил: *Это Бог, как всегда, водит моей рукой, я не несу ответственности*, — Л. Д., зачеркнув на экземпляре книги, который у меня перед глазами, слова *это* и *как всегда*, приписала внизу: *Это была его обычная формула (Бог водит моей рукой: я не несу ответственности, так что...), он отвечал ею на чрезмерные и «не прочувствованные»\* комплименты. То же самое я нахожу и на машинописных листках,*

\*За чем явно стоит определенное суждение Матисса о собеседнике, свидетельствующее о кри-

стическом отношении художника к своему посетителю.

приложенных к книге:

*Это было клише, лукавая реплика, которой Матисс неизменно отвечал на преувеличенные, формальные комплименты.*

*Матисс никогда не верил в искренность отца Кутюрье, растрочившего комплименты. Он очень скоро понял, что тот не «чувствует» его работы, не «следует за ним», что его похвалы — простая учтивость.*

*У тех, кто знал Матисса ближе, чем отец Кутюрье, некоторые места книги последнего не могут не вызвать улыбки. Всякий раз, когда он слышал из уст Матисса слово «бог», у отца Кутюрье был такой вид, словно он отмечал для себя этот день белым камешком, восклицательным знаком, полным скрытого смысла. Отцу К. не довелось услышать всех громовых чертыханий, всех поминаний бога всуе, по поводу и без повода, на которые был так щедр Матисс, легко приходящий в ярость (он был очень добр, но требователен и нетерпелив). Тому, кто помогал ему во время работы, он бросал: «Карандаш! Пошевеливайтесь, черт вас побери! Мое шампанское выдыхается!» и тут же успокаивал модель: «Не бойтесь, мадемуазель, я никогда и мухи не обидел».*

*Слово «бог» само по себе не имело для Матисса весомости.*

Матисс был и остался до конца жизни человеком свободомыслящим. «Что-то существует над нами». «Что-то». И он считал, что бывают минуты работы, когда «кто-то» его подменяет. Но этот «кто-то» вовсе не обязательно был божеством; это был «некто, кто не я» (стр. 116<sup>1</sup>: «что-то завершило это»; стр. 117<sup>2</sup>: «некое небесное влияние все закончило»).

Есть люди, которые хотели бы убедить мир, что с возрастом, боясь смерти, Матисс обратился в католицизм и занялся часовней, чтобы «открыть себе золотым ключом ворота в рай», как выражались некоторые.

Ничего подобного. Матисс не боялся смерти, он боялся предсмертных страданий, физических страданий. Незадолго до смерти ванссские монахини попытались настоять, чтобы он «причастился на Пасху». Отказ его был категорическим. «То, что я должен был сделать, я сделал, как мог, все остальное пустяки...»\*.

\* Это случилось за несколько недель до его смерти (или даже за несколько месяцев, как сказано в каталоге Музея декоративного искусства, март — май 1961, где воспроизведены в основном слова г-жи Делекторской). Добавим, что в связи с этим одна из сес-

тер, обычно посещавших Матисса, пришла к нему в сопровождении более пожилой монахини, матери Жиль, настоятельницы Вансской обители, которая предложила прислать ему священника, от чего он отказался в вежливых выражениях, приведенных выше.

Точно так же, когда сестры выразили пожелание, чтобы он завещал похоронить себя под Ванской часовней, он рассердился и, чтобы предупредить возможные случайности, записал свою волю быть сожженным (но потом он уничтожил это завещание, вняв мольбам раскаявшихся сестер).

Матисс иногда говорил о том, что хочет, чтобы его сожгли, в этом проявлялся его языческий дух, ему доставляло удовольствие думать, что, если пепел будет развеян, его останки вернутся в мир природы, улетев в небо или пав на землю, чтобы смешаться с полями, лесами, морем, песком пляжей. То были грезы, которыми он пугал молодых послушниц, когда ему казалось, что они чересчур им злоупотребляют, стремясь сообщить и его смерти и его Часовне некий смысл, для него неприемлемый. Мне не было известно, что он даже закрепил эту волю в своем завещании, хотя потом, отведав душу, и отказался от него. Отсюда видно, однако, что он оставался верен тому гедонизму, который отстаивал на протяжении всей жизни: добавим также, что его посетительницы, для которых Часовня была очень важна, пришли в ужас не только от кощунства Матисса, отвергнувшего бога и т. д., но также и от страха, как бы церковные власти не отказались от храма, если будет доказано, что его строитель нечестивец. И Матисс, очевидно, внял этому, почти детскому, страху: отсюда ясно, что, если бы он и сказал мне: У меня есть соглашение по всей форме с городским муниципалитетом Ванса, что в случае, если имущество монахинь будет экспроприровано... и т. д., эти слова выражали бы всего лишь опасения за будущее своей Часовни. Не меньше, чем «экспроприации» и политических злоупотреблений его «шедевром», он мог страшиться и иной угрозы: угрозы церковного отлучения Часовни, если после его смерти будет установлено, что он думал при жизни! А такую вероятность, черт побери! не предупредишь никаким соглашением по всей форме.

<sup>1-2</sup> Стр. 116 и 117 книги *Остаться свободным*.



При всем при этом я должен честно признать, что ничего не знаю о том, каковы были на самом деле убеждения Матисса в этом плане. Не больше, в сущности, чем известно романисту о некоторых сторонах жизни своих персонажей. Романист знает, держит в уме, что чувствами, которые они выражают, наделил их он. Но представьте-ка себе, что мог думать Жюльен Сорель\* о Стендале, о словах, которые этот прохвост вложит ему в уста и в

* Или, во всяком случае, Поль Клодель, который обвинял Стендала в том, что тот искажил образ молодого человека из Бранга (своей деревни), убийцы, послужившего, как говорят, моделью	для Жюльена. Мы с Клоделем довольно резко поспорили на эту тему, потому что я защищал право романиста на то, что автор <i>Атласного башмачка</i> именовал искажением.
--	---

душу! Даже женщину не дадут убить спокойно: *кто-то* (может, бог) заявляется и подсказывает тебе подходящие мотивы.

В брошюре, посвященной *Часовне четок женского доминиканского монастыря в Вансе*\*\*, есть текст Анри Матисса, где ни единым словом не помянуты ни

\*\* МСМLXIII, в Вансе, издано на средства монахинь.

религия, ни бог, ни вера. Работа над Часовней представлена в этом тексте чисто эстетически, и дух ее ярко выражен в одной фразе:

*В этой часовне (пишет Матисс) моей главной задачей было уравновесить плоскость света и цвета с глухой стеной, заполненной черным рисунком на белом фоне.*

# О ЦВЕТЕ, ИЛИ, ВЕРНЕЕ, ОБ ОПРЕДЕЛЕННОМ ЦВЕТОВОМ ЛАДЕ

(1969)

*Публикуется впервые*

Не синее небо. Небо — красно,— говорит она,—  
На небе желтые пятна. Вот что она говорит. И поднимает руку.  
Берет красную тарелку из буфета, разрезает яблоко  
И выбрасывает в окошко и тарелку, и яблоко.  
Остановилась у зеркала и причесывается —  
Красные туфли, зеленые волосы, синяя грудь —  
И нож в зубах ее как удила.  
Сейчас на красном коне она перепрыгнет свое отражение,  
Одним скачком, и грива мельком зардеет в глубинах зеркала.  
ЯНИС РИЦОС.  
*Неумная*<sup>1</sup>.

Читая в прошлом году *Сдается в наем* — сборник стихов Яниса Ридоса, в ту пору сосланного на остров Лерос, я отметил *Неумную*, чтобы поставить это стихотворение эпиграфом к главе, мысленно уже названной мной *О цвете* — так же, как был назван Матиссом номер *Верв*, который вышел 25 ноября 1945 года и о котором я собираюсь здесь, в частности, говорить.

Под черным солнцем эти два слова: *О цвете*, подписанные А. М. (в зелено-белом *Верв*, с которым Матисс выходил на свет, давал на публичное обозрение свои работы военных лет), выглядели на фронтисписе не просто заглавием, но и своего рода введением, поэтому я передумал и не стал называть главу своей книги так же, как назвал художник свой отчетный доклад, я дал ей другое имя, почерпнутое тоже у Матисса в наших разговорах в 1942 году. Но когда я недавно открыл сборничек, откуда взяты эти стихи, чтобы проверить, не ошибся ли я при переписке, я наткнулся на другой текст, который также годится в эпиграфы к этой главе, так что начну я здесь с него.

Как вы увидите, создается впечатление, что греческий поэт написал свое стихотворение к двойной аппликации из *Джаза* — белой и синей, синей и белой, — к той самой обнаженной женщине, о которой я уже упоминал в моей книге, настаивая на том, что этот образ, эта тень себя самой ничуть не менее совершенна, чем самые высокие творения искусства античной Греции, воспевавшие женскую красоту. Это современная притча, и мне она нравится своей моралью без морали, напоминающей многие картины Матисса. Судите сами:

## ГОЛУБАЯ

*Она окунула руку в море,  
И рука — голубая.  
Красиво.*

*И нырнула она в море,  
Стала вся голубая.  
Голубой ее голос и голубое молчанье...*

<sup>1</sup> Перевод Е. Гуляги.

Голубая.  
Многие любовались ею.  
Никто не любил<sup>1</sup>.

Рицос на этот раз создал нечто настолько *похожее*, что можно подумать вопреки всякой очевидности, будто он видел *Джаз*; ведь когда вышла в свет поразительная книга Матисса, поэт был в концентрационном лагере у себя на родине, на Лемносе или на Макронисосе, или на Айос Эфстратиосе; в результате кампании, поднятой во Франции *Леттр франсез*, ему была возвращена свобода, но навряд ли роскошные издания такого рода попадали в Афины чаще, чем на острова, куда поэтов отправляли за то, что они слишком хорошо изъяснялись на языке Гомера. Можно бы считать, что все это уже кануло в прошлое, если бы в 1968 году Рицос не оказался снова на островах\*. Сейчас, однако, о другом: эта притча, написанная в 65-м или 66-м,

\* А. Матисс еще не умер. Я у него, в комнате с птицами, и мы снова, в который раз, *ссоримся*, потому что он сделал рисунки к Джону-Антуану. Но — а почему бы и нет? — но я предпочел бы, чтобы он иллюстрировал Рицоса. А он мне отвечает, что знает его не больше, чем Шарля Кро, и поди попробуй достань Яниса Рицоса в этом *райе*, где А.М. пишет фрески на облаках, стоящих больше, чем все стены мира, будь они предоставлены доминиканцами или коммунистами, потому что облака все время меняют форму, как мысль, и ему, Матиссу, забавно на это смотреть.

подводит меня к проблеме, которая, как мне помнится, занимала и Гёте и Матисса. Мне представляется не случайной близость автора *Учения о цвете* и художника, о котором Пикассо однажды (22.12.51) написал: *...еще никогда ни один художник не щекотал живопись так, как Матисс, заставляя ее хохотать взахлеб...* (написано на обороте одного рисунка, находящегося в коллекции Жана Марсенака).

Прошу вас запомнить, что это написано в декабре 51-го года, то есть полгода спустя после освящения Вансской часовни, когда Матисс самозабвенно предается своему опыту наклеек-гуашей, приобретающих в его глазах все большее значение, предается языческой радости, продолжая взлет, начатый *Джазом* и работами 1950—1951 годов; ибо в том же декабре сделаны рисунки платанов в Вильнёв-Лубе и холст, являющийся портретом женщины, о которой Матисс говорил, что она настоящая платан. Вот она во весь рост — во всей своей *божественной стати*. И если Матисс мог сказать, что Часовня — итог всего его творчества, то сейчас он вырывается за пределы этого итога. С октября 1950 года, если не раньше, глаз Матисса пленяется новыми моделями. Одна из них звалась поначалу *Кармен*, но потом Матисс предпочел для нее имя *Катя*, так как русское имя, по его мнению, было больше к лицу этой блондинке\*\*. Целая серия крупных женщин, каждая из которых могла

\*\* И вдобавок в прошлом будет в этом не разобраться из-за путаницы в именах.  
среди множества его моделей уже была одна Кармен, скоро никому

быть «платаном», хотя у Матисса только одна, Катя-Кармен, носит это имя — *Платан*. Рисунки этого периода отмечены дивной чувственностью, чистотой линий и простотой, в них настойчиво звучит языческий культ

<sup>1</sup> Перевод Е. Гулыги.



женщины, ничуть не приглушенный Часовней. Взять, к примеру, сюиту рисунков, где некое подобие пеньюара приоткрывает наготу, я невольно нахожу в них что-то от Андре Рувеира, долгое время дружившего с Матиссом... но эта тема увела бы меня слишком далеко. В один прекрасный день 1951 года, когда и «Платан» в свою очередь облечется в вышеупомянутый пеньюар, мы узнаем, что снова имеем дело с гандурой, с *Синей гандурой*, которая даст имя холсту, где Катя-Кармен обретает цвет. *Синяя гандура*— последняя картина Анри Матисса в традиционном понимании этого слова<sup>1</sup>, с этого момента он полностью отдается своим аппликациям-гуашам. Таким образом, *Синяя гандура* стоит на пороге исполинского мира Большой Композиции, куда мы проникаем через великолепную платановую аллею. Перед нами открывается неведомый край чистого цвета, где продолжают похождения, начатые в дни фовизма и приводящие нас к Аполлону. Определенный цветовой лад, еще более прекрасный, чем свет Матиссова Юга, где солнце на опыте долгого дня постигло владение цветом в сверкающих садах сумерек. Естественное развитие того, в чем величие этого человека, его дерзаний, со дня, когда он преодолел науку Гюстава Моро и воспринял— только для того, чтобы от них избавиться,—уроки Сёра, перейдя долгим фовистским летом от предельной дробности цвета к чистым цветовым планам. Но не погребете же вы, чтобы моя фраза следовала по пятам за *Танцем* и *Музыкой*, за *Икарами*, увидевшими свет в военную ночь, за *Джазом* и *Зюльмой*, за *Негритянкой*, *Большим орнаментом с масками*—настанет день, когда все узрят в этих работах победу человека над временем,—и так вплоть до большой композиции, той, которую он провидел издалика, которая была его глубоким дыханием в глухие дни 42-го года, когда он сказал мне, что вот наконец он приближается, что, как ему кажется, он уже подошел к работе над тем, что в его устах звучало как грядущее, небо, головокружение, над тем, что сам он называл *Большая композиция*.

Эта большая композиция впервые была показана публике на макетах витражей для часовни. Здесь А. М. перешел от первых небольших аппликаций-гуашей к макетам *в натуральную величину*, если можно так выразиться, то есть пяти метров в высоту,—впервые была показана публике, поскольку в действительности «большая композиция» в творчестве Матисса (будь то *Натюрморт с баклажанами* или *Большая красная мастерская художника*, *Танец* или *Музыка*, *Большая розовая обнаженная*<sup>2</sup> или *Натюрморт с магнолией*) издавна была тайным устремлением художника, почти все его работы могут претендовать на роль макета большой композиции.

Аппликации же иначе и рассматривать невозможно, так что, едва Часовня подала этот своего рода сигнал большим масштабам, наклейки смело приняли общеизвестный исполинский размах.

Через чистый цвет—давний урок фовизма. Таким образом, творчество Матисса в целом устремлено к этой вспышке, к этой эпохе новой атлетической молодости, после которой можно и умереть.

Я говорил, во всяком случае, полагал, что говорю, о цвете. Короче так или иначе, но я говорил именно о цвете. Считается, так утверждают многие

<sup>1</sup> Датирована декабрем 1951.

<sup>2</sup> Картина, которая на репродукциях воспринимается как большое полотно, но на самом деле совсем небольшая.

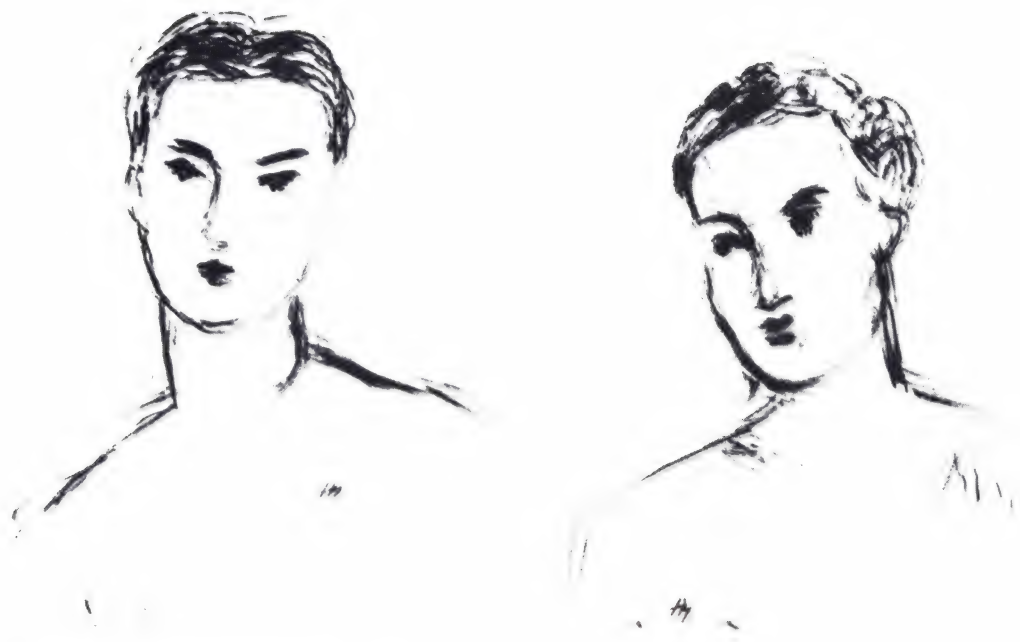


Мастерская с платанами



Clara  
1889  
116





Платан, рисунки карандашом с Кати-Кармен, 1950

авторы, что цвет нам дан извне, что он свойство самих предметов, другие полагают его эффектом зрения. Но в случае с Матиссом не следует торопиться...

У него это прежде всего цвет, в который облекаются женщины, цветы, различные *предметы*. И не вернуться ли мне, чтобы у вас не сложилось слишком буквальное впечатление чувственности из-за того, что я говорю все время о женщинах, не вернуться ли мне к тому оловянному кувшинчику, который затронут в *Матисс-ан-Франс*, ради того хотя бы, чтобы проследить, как с годами меняется цвет неизменного предмета? Мне рассказывали про одного зубного врача... но нет, об этом позже... Здесь речь пойдет о стойкости и изменчивости цвета одной и той же модели, будь то г-жа де Сеннон или любая другая модель, с которой, женщина она или кресло, А. М. работает так долго, как ему дозволено или как он себе позволит. Взять, к примеру, этот оловянный кувшинчик, иногда называемый также кофейником. Почему бы не его? Но где он прячется, негодник? А, вот он, шалопай! Я ничуть не сомневаюсь, что он, без ложной скромности, считает себя ничуть не менее прекрасным, чем платан. Его должны были мне представить, помните, вместе с другими фигурантами «палитры объектов» в тот самый день, когда в Ниццу вошли итальянские солдаты, банда сганарелей с петушиными перьями. Я питал к нему, мошеннику, слабость, какую испытываешь, бывает, к щенкам: впервые, когда я его увидел, на картине, разумеется, он был сиреневым от светлого кобальта, рисунок на его боках, каскетка и каннелюры на горлышке были написаны ультрамарином и черным. При моих первых посещениях

Симиеза на эту картину был только что наведен последний глянец, и она была первой, которую Матисс показал мне, еще взволнованный своим недавним отцовством, это — *Натюрморт с магнолией*, где на красном фоне светлого кадмия и едва от него отличающегося, я хочу сказать, почти не отличающегося от него по цвету котелка, помещенного за центральным букетом, выступает цветок магнолии, окруженный зелеными листьями. В зеленой вазе. А котелок описывается его создателем следующим образом: *дно котелка средне-желтым кадмием, легкая тушевка краплаком*. Оловянный кувшинчик может сколько угодно строить из себя молодого человека — он уже старый слуга, поскольку мы встречаемся с ним в очень давнюю эпоху. В разгар первой мировой войны, то ли в 1916, то ли в 1917, он появляется в Исси-ле-Мулино, полагаю, впервые, я так думаю, поскольку здесь к нему проявлена почтительность как к лицу новому, знакомство с которым осуществляется через точную копию — *портрет*, — хотя бы ради того, чтобы узнать его получше; именно из почтительности Матисс тогда придал ему традиционный цвет олова, отливающего ближе к ножке (или к низу живота) желтой медью. За ним — крупные складки драпировки. Так поступает художник с каждым новичком, устанавливая с ним или с нею приятельские отношения, чтобы потом, получив свободу интерпретации, рука могла себе все позволить.

Но мы могли бы поговорить здесь и о кувшинчике, который теперь в Балтиморе, в музее: это второй вариант, дата его рождения столь же неопределенна — то ли 1916, то ли 1917... а может, он даже и первый! Тарелка, стакан, два персика теперь придвинуты ближе к нашему молодчику, и оттого, что за его спиной уже не крупные складки ткани, как на предыдущем холсте, а всего лишь небольшой ее кусочек, возросли претензии этого щенка, который пыжится и мнит, что выступает в главной роли. Картина написана маслом на дереве, вследствие чего ее принято рассматривать как этюд, и, к сожалению, мне ничего не известно о ее цвете, она была в Берне, у одного профессора, я не осмелился попросить его показать мне этот кувшинчик<sup>1</sup>. В 1937 году наш кувшинчик обрел своего рода вторую молодость: никакой моделировки, только игра черных линий на желтовато-сером, более темном, чем краска, которой написаны морщины горлышка и корпуса, как и плоскость мавританского столика, на которой лежат два апельсина и лимон. Но здесь кувшинчик — только подставка для анемонов, его роль к тому же несколько принижена присутствием юной особы в зеленом платье... и все это гармонизировано синими тонами. В 1939, в марте, натюрморт с лимонами, где кувшинчик значительнее, смелее, углубления обозначены линиями на одноцветном фоне. И никаких конкурентов! В каталоге он обозначен как *Натюрморт, лимоны и оловянный кувшин с выпуклым орнаментом*. Это уже лучше, но сам он, этот субъект с годронами, назвал бы, пожалуй, холст: *Кувшин с годронами и лимоны*, он ведь с самого 1916 старается набить себе цену! До сих пор тона были только нейтральные, на этот раз — голубовато-серый... В 1941 ему наконец подфартило: осенило его еще за год до того при виде одного из сослуживцев, не столь изысканного, как он, — поллитровой кружки в *Натюрморте с устрицами*, эта особа позволяла себе цвет более рискованный — сиреневый светлый кобальт. И вот в

<sup>1</sup> Это было написано в 1969. Но в 1970 владелец дал нам разрешение сфотографировать его картину. Г. Генри Форд, владелец картины, написанной в марте 1939, не был столь же любезен.

*Натюрморте с магнолией* наш проныра расстается с серым и песочным, облачась в тот же цвет. Но ему и этого мало. Четыре месяца, с сентября по декабрь, он сражается за то, чтобы быть замеченным и занять видное место в композиции, устранив из нее некоторых путавшихся в ногах соперников: история в шести рисунках, серия *G Тем и Вариаций*, раскрывает нам тайны этой баталии. На рисунке 5G интригану удастся стать больше тыквы и заставить отступить на задний план цветок магнолии в его поставленной наискосок стеклянной вазе, которая почти невидима, но тут он переборщил. Матисс положил конец честолюбивым замыслам наглеца, уменьшив его в размерах на последнем рисунке, хотя и оставил в центре, под котелком; позднее, перейдя на краски, художник вдобавок оттолкнул кувшинчик в сторону, оставив в самом сердце картины *магнолию боссом* и уравновесив нашего выскочку, сдвинутого влево\*, раковиной, которая раньше была им оттеснена, и т.д...

\* Влево — я имею в виду влево для зрителя, вправо от котелка. Этот выбор ориентации в его словесной форме, как я замечаю, восходит, вне всякого сомнения, к выражению *сыграть налево, сыграть в левую*.

Теперь наш пройдоха вынужден удовлетвориться ролью рядового участника этой сцены групповой любви предметов, организующейся на холсте перед нашими глазами и преображенной наконец цветом.

Честолюбец, я предполагая, все еще рассчитывал стать звездой балета, другого балета, без магнолии. Однако в 1943 году в *Натюрморте, лимоны и камнеломки*, где Матисс мог бы предоставить ему возможность триумфа, не осталось ни одного из прежних фигурантов. На *площадке... написанной сначала прозрачно-желтой охрой*, по которой художник затем прошелся алым лаком и процарапал по свежей краске клетки, перед ультрамариновой стеной, где А. М. процарапал линии, как уточняет он сам в зелено-белом *Веве*, оставлены только несколько разбросанных зеленых листьев и лимонов, действует в этой сцене лишь один персонаж — стеклянный кувшин, в котором меж четырех изумрудных листьев стоит букет камнеломок, лимонно-желтых цветов, оправленных в сиреневое светлым кобальтом. Камнеломки, как я предполагаю, принадлежат к одной из двух разновидностей, описанных Оливье де Серром, а именно к желтой, и стоят они в простодушном кувшине из стекла с голубым отливом. Наш кувшинчик, к великому для него сожалению, в этом празднестве участия не принимает, не красуется франтом! Несмотря на то что он прослужил верой и правдой двадцать семь лет... в точности как я, на днях как раз стукнуло двадцать семь.

Но мне пришло в голову... драматургия ведь здесь зиждется не столько на кувшине с годронами, сколько на мраморе. На каком еще мраморе? Да вот на этом, на том самом, на котором все это совершается, на зеленом мраморе. Откуда взялся зеленый мрамор? Здесь ведь красная плитка, а в другом натюрморте — черная. Да нет, это просто цвет, ну, как бы одноцветная скатерть, под которой угадывается, например в *Лимонах и оловянном кувшинчике с годронами* марта 1939, зеленый с сиреневыми ножками стол... На самом деле все эти вариации — игра глаза или ума. А мрамор\*\* неизменно

\*\* *Площадка*, фон, страна... может, она и есть главное; ужасный пол Оперы, на котором балерины вывихивают себе лодыжки, изнуряют себя на котурнах... в романе можно подменить героя, пер-



сонажей предметом, предметами, превратить предметы в героев романа. Примитивное решение в духе перекладывания ружья с одного плеча на другое, но ружье есть ружье, слева оно или справа, как его ни перекладывай, оно спуска некоторое время снова натягивает плечо. А нужно бы все пере-

писать, сделав персонажей (кто бы они ни были) только подручными *площадки*, мрамора. Мрамор, как положительный персонаж, в живописи и на кладбище, о друзьях мои! с фарфоровыми венками и вазочками, в которых бисерные цветы, с бесконечными вазочками...

остается мрамором — это зеленый с белым мрамор, мрамор с прожилками. Мрамор столешницы... а не мрамор камина, где *стоит Натюрморт с лилиями*, о котором я так часто вспоминаю. В сентябре 41-го его прожилки в свою очередь выходят на свет: в том натюрморте, в профиль, где мрамор написан светлым, со всеми своими узорами, а на нем — куча предметов, но кувшинчика с годроном среди них как раз и нет. Это тот самый натюрморт, о котором мне говорят, точно это само собой разумеется, но ведь это же *Н. с магнолией*, только смотрим мы на него сбоку и вещи расставлены в нем иначе, чем в окончательном варианте, — Матисс еще ищет комбинацию, нужную, чтобы выиграть эту шахматную партию...

Вот он и попался, этот цвет, например цвет мрамора, — мы застigli его на месте преступления, уличили в бродяжничестве. Цвет — не данность предмета, он — одеяние, которое всемогущий бог снимает или, если вы предпочитаете, в которое он, словно какой-нибудь султан в своем гареме, как бы облачает вещь по своей прихоти, чтобы тут же этот цвет отбросить, если ему вздумается.

Один из основных элементов Матиссова опыта, можно даже сказать, его доминанта — цвет. И на протяжении более чем шестидесяти лет, если начинать отсчет с момента его поступления к Гюставу Моро, всякий раз, когда Матисс позволяет себе сделать новый смелый шаг в цвете, в использовании цвета, мы ощущаем, что его живопись прогрессирует, что художник идет вперед по своему собственному пути, что он становится самим собой. Смелым шагам Матисса в цвете почти всегда сопутствует упрощение рисунка. Фовизм рождается в Коллиуре примерно в 1905. Достаточно сравнить два варианта *Молодого моряка*, написанные один за другим (второй наряду с *Портретом г-жи Матисс* был среди фотографий тех картин Матисса, которые мы с Бретоном повесили у себя в Валь-де-Грасе в 1917 году), чтобы понять, что я имею в виду, говоря об упрощении рисунка, бывшем в ту пору шагом вперед. Художник сам достаточно подчеркивал, говоря о *Спальне*<sup>1</sup> в Коллиуре, многообразие использования красных тонов, чтобы я мог к этому не возвращаться.

Но проследим, к примеру, историю *Десерта (Красной комнаты)*, картины 1908—1909, не имеющей ничего общего, кроме темы, с холстом 1897. Рассказывают, что Матисс сначала, в 1907, написал ее в зеленых тонах, затем, в 1908, переделал в *Синюю гармонию*, которая была продана русскому коллекционеру Щукину, выставлена в этом варианте и тогда же сфотографирована. Но впоследствии Матисс переписал ее, поверх синего холста, в *Гармонию в красном* (или, точнее, в *розовом*). Об этом было немало толков, некоторые утверждали, что существует два или три полотна. Потом стали говорить, что переделка из синего в красное была вызвана требованием

<sup>1</sup> В *Суете* (1906).

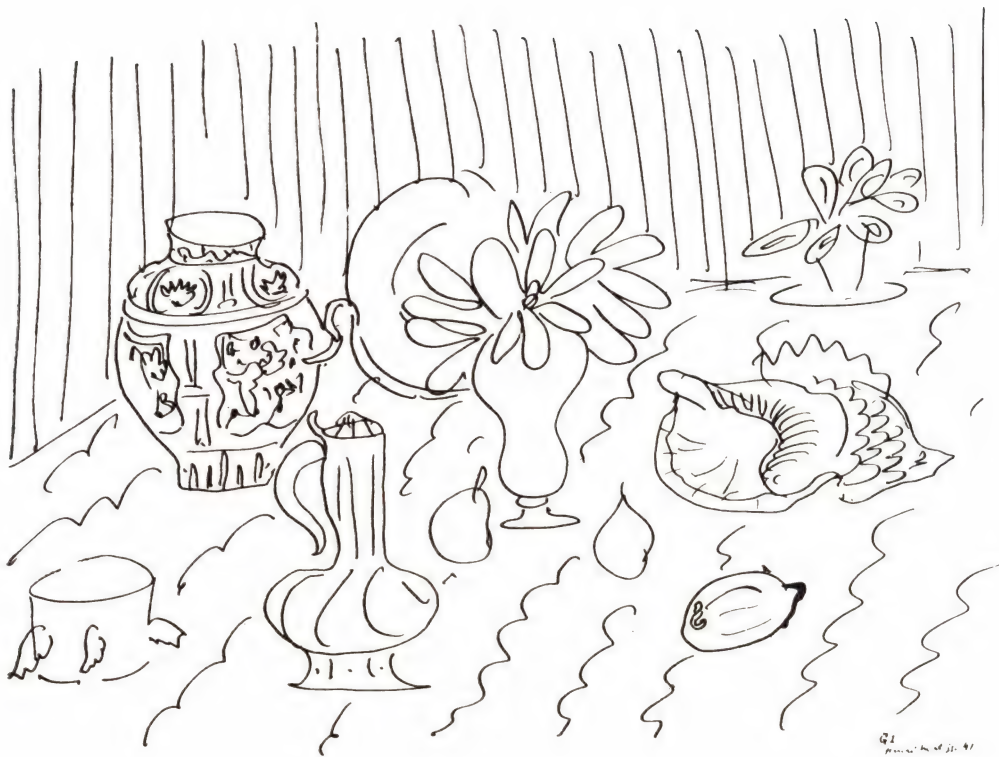
Щукина, который хотел, чтобы картина подходила к его столовой. Нужно совсем не знать Матисса, чтобы в это поверить! Впрочем, Щукин вешал *Десерт* в разных комнатах, и пришлось бы всякий раз переписывать этот холст... Куда проще считать — и это соответствует истине, — что Матиссу разонравился синий вариант, что он указал владельцу на его незаконченность (как он делал обычно) и позволил (или попросил) сфотографировать картину перед переделкой. Начиная с 1930 года у него вошло в привычку делать фотографии картины на каждой стадии, имеющей интерес, чтобы иметь затем возможность проследить путь, которым он пришел к окончательному результату. *Десерт* не изолированный случай в творчестве Матисса. Это не единственная картина, известная в двух вариантах. Я видел настоящие досье фотографий на четыре, если не больше, картины, написанные между 1935 и 1938; в частности, на картину, именуемую *Композиция* (1938)<sup>1</sup>, которая была впоследствии опубликована в *Веве*, у меня были датированные — от 17 ноября 1937 по 3 марта 1938 — фотографии девятнадцати последовательных стадий этого холста. Были и другие. Но самым замечательным из такого рода фотонаборов, по которым прослеживаются изменения не только позы модели, но и интерьера в голове художника, является, вероятно, серия последовательных этапов *Дамы в голубом* 1937 года, так как она обнаруживает коренные изменения в самой манере письма, возникновение определенных выразительных приемов, я хочу сказать — живописных приемов выражения идей, которых не было в первых вариантах. Так, например, рисунки Матисса на стене, за спиной *Дамы*, появляются лишь в последних вариантах картины.

Да вот, возьмите хотя бы небольшую книжечку Жоржа Бессона в коллекции *Мастера*, изданную Брауном в 1945, она представляет особый интерес, поскольку репродукции, помещенные в ней, были отобраны самим Матиссом. Мы видим здесь прежде всего одну из подготовительных работ для *Дамы в голубом*\* — *Обнаженную с ампирным колье* (1935); в зеркале, помещен-

\*... от меня требуют, чтобы я называл ее *Длинное синее платье, черный фон*.

ном на этом холсте позади обнаженной модели, видна и ее спина, и стул, на котором она сидит, и Матисс, который ее пишет, в позе, хорошо знакомой мне по тем временам, когда он делал мой портрет, — касаясь коленями коленей модели... вы уже читали об этом выше. Здесь важно другое: этой картины, выбранной самим А. М. для книги, *уже не существует*: впоследствии он ее уничтожил, зафиксировав прежде здесь, как определенный этап. То же самое произошло с помещенной четырьмя страницами далее *Обнаженной с диадемой*... Она есть на репродукции, но оригинала *уже не существует*. Не существует уже и полотна, именуемого здесь *Синее театральное платье с белыми фрюшами* — первого варианта (1936), *Дамы в голубом* (1937) — я уже упоминал о нем коротко выше: ни поза, ни выражение лица не сохранятся на последующих эскизах, платье на этом холсте светлое, а то, что в конечном итоге станет *платьем*, здесь нечто вроде темного мантио, распахнутого на этом светлом и широком платье. На следующей странице — *Лежащая обнаженная*

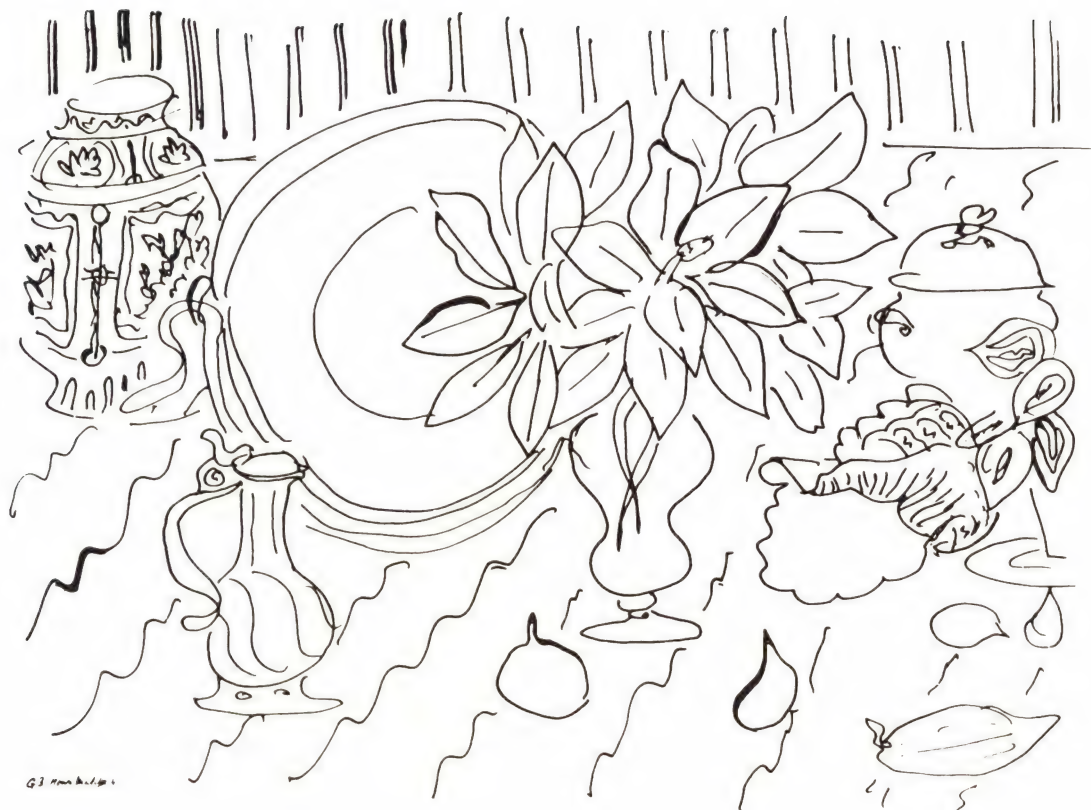
<sup>1</sup> Матисс сожалел, что не использовал эту систему с самого начала своего творческого пути. Эта картина позднее получила название *В оранжевое*, или *Зимний сад*. Матисс называл ее *Зеленое растение*.



Рисунки чернилами на тему «Натюр-морт с магнолией». Серия «G» «Темы и вариации», рисунки G<sub>1</sub>, G<sub>3</sub>, G<sub>6</sub>

(1936), в этом виде ее уже тоже нет, она была переписана (и пока я еще не вышел из книжечки Жоржа Бессона, воспользуюсь случаем, чтобы вернуться к нашему мрамору: здесь бок о бок на развороте помещены два натюрморты: *Раковина на черном мраморе* и *Натюрморт с магнолией*, который тут фигурирует под именем *Раковины и котелок на красном фоне*; я здесь упоминаю о них только для того, чтобы отметить, что оба натюрморты поставлены на один и тот же стол, однако столешница на первом — из черного мрамора с процарапанными белым прожилками, на втором же она покрыта светло-красным кадмием, который описан в зелено-белом *Верв*. Нет сомнений, что натюрморты были сопоставлены в книге самим Матиссом, хотевшим продемонстрировать даже на черно-белых репродукциях, что такое для него *цвет*). Повадки художника описаны здесь на примерах тридцатых и сороковых годов, однако с ними можно было бы ознакомиться и на образцах более ранних, вовсе нет нужды выжидать для этого, пока пройдет тридцать лет после великого фовистского периода. На протяжении всей жизни Матисса мы сталкиваемся с этой игрой в изменение цвета. И игра тут затрагивает не одни цвета, нередко настойчивое упрощение палитры задевает также и рисунок. Попадают также варианты, где одновременно меняются и формы, и палитра. Так, полотна, написанные в





период, охватывающий несколько лет, такие, как *Игра в шары*, 1908 (Эрмитаж), *Купальщицы с черепахой*, 1908 (коллекция Пулитцера, Сен-Луи), *Нимфа и сатир*, 1909 (Эрмитаж), *Купальщица*, 1909 (Музей современного искусства, Нью-Йорк), все варианты *Танца*, 1909 и 1910 (в особенности эрмитажный), вплоть до всевозможных вариаций этого мотива, крайняя левая часть которых включается в натюрморты, в частности, в 1909 и 1912 в *Танце вокруг настурций* (Музей имени Пушкина), — все отмечены сходными знаками, это в первую голову обобщенный характер воспроизведения человеческого тела, но также в большинстве случаев особая гамма красок, достаточно узкая, в которой для создания глубокого синего фона, характерного для многих картин Матисса, особенно часто используется ультрамарин.

Если сравнить перечисленные холсты с некоторыми картинами Брака, Пикассо, Дерена, обнаружится, что Матисс пошел по этому пути раньше и дальше них, только через сорок лет, когда Пикассо напишет свою фреску в Вальорисе (*Война и мир*), станет видно, куда этот путь вел. Матисс не раз настойчиво возвращался к ультрамарину, послужившему фоном *Танца* и *Музыки*, — эта краска часто используется им для передачи тени. Например, в верхней части *Портрета 2-жи Матисс* 1913 года, того самого, что в



Валь-де-Грасе... осмелился бы я сказать, но он — в Москве. В сентябре 1942 мы найдем ультрамарин в верхней части картины *Танцовщица на черном фоне*, кресло рококо, в марте 1943 он будет стеной позади *Камнеломок*. Ему нет конца.

Теневым стенам у Матисса противопоставляются освещенные горизонтальные плоскости, цвет которых варьируется. Матисс называет их *площадками*, иногда они принимают вид плиток — черных в *Сидящей танцовщице*, красных с желтыми швами в *Камнеломках*. И тут мы возвращаемся к вариациям мрамора, о которых я только что говорил.

Цвет этих поверхностей, этих, как выражается художник, *площадок*, противопоставляемых, начиная с фовистского периода, стенам как планы, без малейшего намека на перспективу, — самодовлеющ. Если для передачи цвета употребляется чаще других чистая черная краска, лак (причем в другом варианте той же самой картины черный лак может быть заменен ярко-красным), то ультрамарин в свою очередь служит *черным интерьеру*, интерьеров, если можно так выразиться, он — сумрак комнаты с закрытыми ставнями, опущенными шторами, а снаружи — наступление ночи, прелюдия к черному<sup>1</sup>. Таким образом, тень, как и мрамор, может быть красной, или

<sup>1</sup> На использование ультрамарина в картинах с 1908 по 1912 обратил мое внимание сам Матисс. В связи с *Танцовщицей на черном фоне*, креслом рококо, если не ошибаюсь.

ультрамариновой, или черной, и не только сама *площадка*—ограниченная плоскость,—тень распространяется также на стены, на самый воздух комнаты, потолок, пол. Так что все, заключенное в этом охваченном пламенем пространстве, превращается в вариации красного (к примеру), одного и того же красного цвета, сгущающегося на предметах, персонажах, тканях. Я никогда не мог избавиться от чувства, что Матисс пишет красные интерьеры (это началось очень рано и никогда не кончалось), чтобы передать ощущение зноя. Очень часто это картины лета. Красное здесь предпочтительный цвет как для того, что на свету, так и для тени. Когда я был очень молод, это меня ошарашивало, но в то же время опьяняло... Ладно, забудем о молодом человеке, склонном во всем видеть только атмосферу чувственных радостей. Речь о другом, о том, чего я уже не раз касался на этих страницах: о красном цвете—красном цвете тени интерьеров... иначе говоря, повторяю, их черном цвете. Следует ли видеть в этом технический прием живописного слова или отражение определенного опыта, некоего объективного явления природы? Случалось ли вам читать газету, едуци в машине против солнца, я хочу сказать, когда солнце бьет вам в глаза? И не замечали ли вы при этом, что наружный свет окрашивает в *красное* типографские знаки, хотя вы твердо знаете, что они черные? Со мной такое случалось не раз, когда я проходил по улице, носившей тогда имя Поля Деруледа, чуть после полудня, между Тюильри и садом Карусель, в направлении Пор-Рояля. Газета, если ее держать под определенным углом, казалась напечатанной красным. То была тень Матиссовых интерьеров. Я об этом рассказал ему, Матиссу, году, кажется, в 1947, но он только посмеялся, потому что, на его взгляд, замена одних цветов другими не нуждалась в оправдании. Он даже сказал мне, что в данном случае не он копировал природу, а природа—его.

И однако, однако, есть ведь еще в запасе, не забывайте, история с зубным врачом из Ниццы... Но я уже сказал вам, что о ней потом.

Как видите, я хожу вокруг самого себя, и глаза мои обращаются то внутрь, то вовне, и возвращаются извне вовнутрь, словно приближаясь и не смея приблизиться к некой тайне, я колеблюсь, повторяюсь... ловлю себя на этих красных интерьерах, на этом мраморе, цвет и прожилки которого непрерывно меняются... мечта цвета... и я закрываю свои неверные глаза, свои предательские глаза, я тру их, и цвет во мне пляшет, внезапно разорванный такими интенсивными, такими светлыми пятнами, иногда окаймленными золотом, что становится неумолимо... короче, я на все готов, только бы не сказать о том, о чем я говорю. Так вот...

...что касается синих красок, о которых я упоминал, будь то ультрамарин или какая-либо другая... то эта неотступная тяга к далекому, к плотности ночи или дня... но кто же здесь пытается оправдать *себя*, оправдать *их*? Ни вы, ни я, ни Матисс, ни даже тот простодушный зубной врач, который не видит в красках никакой хитрости и с которыми мы до сих пор так и не встретились (подождите, в другой раз), но некий персонаж моей истории, действующее лицо первых сцен романа, ожидающее за дверью в нетерпении своего выхода,—он появился ненадолго в начале этого романа, в *Авторской аннотации*, и только для того, чтобы оправдать меня, можно сказать, оправдать наглость моих приемов, оправдать как некий прецедент меня, мою манеру записывать разговоры великого человека, наподобие журналиста, проникшего в дом под предлогом, который нелегко отстоять, и захватившего





большой опыт, который поможет тому, как он выразился, *понять и другие явления*.

Было около четырех часов,—продолжает Эккерман,—небо было покрыто тучами, начинало смеркаться. Гёте зажег свечу и подошел с нею поближе к окну, около которого стоял стол. Он поставил свечу на белый лист бумаги и затем поставил палочку так, чтобы свет свечи отбрасывал от палочки тень по направлению к дневному свету. «Ну,—сказал Гёте,—что вы скажете об этой тени?» — «Тень синяя»,—ответил я.— «Вот опять у вас синева,—сказал Гёте.— Ну, а с другой стороны от палочки, по направлению к свече, что вы видите здесь?» — «Снова тень». — «Но какого цвета?» — «Тень красноватожелтая»,—ответил я.— *Но как возникает это двойное явление?»* Гёте предоставляет своему ученику доискаться объяснения самостоятельно. Затем он показывает Эккерману то же явление в увеличенном виде, зажигая винный спирт в ложке... Но что вам до всего этого? Разве то, что Гёте видит в этом величие природы, которая повторяет грандиозное явление в малых: *«Тот же самый закон, который вызывает синеву неба, мы наблюдаем в нижней части горящей свечи, в горящем спирте так же, как в освещенном дыме, поднимающемся над деревней, за которой лежат темные горы»*.

Так начинается между учителем и учеником дискуссия, возобновляемая не раз, подчас вызывая досаду у Гёте, и длаящаяся по декабрь 1831 года, когда до смерти великого человека остается всего четыре месяца. Я с удовольствием проследил бы для вас все ее перипетии, находя в них аналогии той фамильярности, с которой Матисс обращается с цветом. Но у вас это, возможно, не вызвало бы даже улыбки. Я тем не менее остаюсь в убеждении, что теории Гёте о цвете, при всей их расплывчатости, не раз давали толчок грёзам Матисса. В Вансе на его ночном столике лежали два, а может, один (не дам руку на отсечение) том *Разговоров* в издании Анри Жонкьера 1930 года. Я их сразу заметил, у меня самого они в том же издании. Сейчас я взял их с полки только для того, чтобы процитировать... Они долго пролежали на чердаке в деревне, и если второй том остался в целости и сохранности, то первый, во всяком случае его обложку, изгрызли крысы. Я обратил на это внимание два года назад, когда, желая сослаться на Эккермана, привез книги в Париж; и мне почудилось, что крысы неспроста изгрызли из всей моей библиотеки именно эту, единственную, или почти единственную, книгу, именно ту книгу, которая лежала на ночном столике Матисса. Важно, однако—мне это подтвердили,—что Матисс долго держал под рукой Эккермана. И очень интересовался этой книгой. Неоднократно возвращался к ней, возможно ища и не находя в ней что-то прочитанное ранее. В таких случаях приходится перелистать все заново, страница за страницей... И замечьте, при этом нередко случается напасть также и на то, чего не ищешь: например, в третьей части *Разговоров*, там, где помещены записи, первоначально не включенные в книгу, но впоследствии добавленные Эккерманом, не давшим себе даже труда расположить эти дни в корпусе времени, я хочу сказать—поместить их туда, где они должны были бы быть, если бы он все перелопатил... так вот, в этой третьей части, сказал я, к примеру, в четверг 18 октября 1827 (глядите-ка, ровно через сто лет, день в день, я прибыл под вечер в Кадикс, жара была чудовищная!), а в этот четверг в гостях у Гёте был не только Карл-Фридрих Цельтер, музыкант, один из его друзей, но также и Гегель... И эти господа беседовали о разных вещах. Затем...



Красная мастерская. 1911

Затем беседа коснулась сущности диалектики. «Это в основе своей не что иное,—сказал Гегель,—как урегулированный и методически разработанный дух противоречия, который присущ каждому человеку,—дар, обнаруживающий всю свою важность в различении истины от лжи.

— Жаль только,—вставил Гёте,—что такого рода изысканными приемами мышления часто злоупотребляют и применяют их для того, чтобы истинное представить ложным, а ложное истинным.

— Да, это, конечно, бывает,—возразил Гегель,—но только с людьми, которые духовно больны.

— Поэтому-то я и стою,—сказал Гёте,—за изучение природы, которое не позволяет возникнуть такого рода болезни...»

Высказывания, актуальность которых поразила меня в последние дни <sup>1</sup>... в последние месяцы... в последние годы, пережитые нами. Хотя, по правде

<sup>1</sup> Отмечено 22 августа 1968, в Жилоне, Швейцария, в междустрочьях транзистора. Для использования — написано карандашом на странице книги. Использовано 15 января 1969.





сказать, я не очень верю, что изучение природы может быть универсальной панацеей от всех заблуждений ума, во всяком случае, у людей, на которых лежит ответственность власти.

Ладно, вряд ли Матисса у Эккермана заинтересовало в первую голову именно это... и не ради этого он держал книгу под рукой. Помимо суждений по поводу синего и красного, у Гёте было немало высказываний о живописи, которые, вероятно, интересовали Матисса. В большей мере, допустим, чем неприязнь Гёте к Ньютону. Хотя он был вполне способен связать с тем, что его заботило, и высказывания не столь прямые, например слова Гегеля о диалектике. О чем бы ни говорилось, Матисс выбирал и запоминал именно то, что могло быть обращено во благо его искусству. И неплохо с этим справлялся.

*Вы видите,—сказал Гёте (вечером в четверг, 1 февраля 1827),—вне нас ничего нет такого, чего не было бы одновременно и внутри нас, и как внешний мир обладает своими красками, точно так же имеет их и наш глаз. Так как эта отрасль науки требует особенно резкого различия объективного от субъективного, то я*

счел нужным начать с цветов, которые свойственны глазу. Таким образом, при всех восприятиях мы всегда сумеем распознать, существует ли цвет действительно вне нас или это лишь кажущийся цвет, порожденный нашим собственным глазом.

Вот от чего мне было бы легко перейти к зубному врачу и к тому, что дал ему увидеть Матисс... но еще не время. Итак, Гёте различал объективные цвета, принадлежащие предметам, и субъективные, присущие глазу. Он говорит также о природе, то есть об объективном мире, что цвета в нем не существуют раздельно, что они являются простой градацией от света к темноте. Это означает, что цвета, как мы их понимаем,—свойство человека, который их обособляет, и поэтому краски могут быть каталогизированы, ими можно пользоваться, не оглядываясь на то, что порождает цвета в природе: краски можно купить в лавке. Объективные цвета — это только различия в градации тени и света: но не приходят ли вам здесь на ум слова Матисса: *Я пишу только различия...* Что вовсе не сводит краски художника к краскам природы. По поводу значимости глаза, то есть субъекта, у Эккермана есть анекдот о прогулке в коляске по окрестностям Берки. Поднявшись на холмы, за которыми скрывается Берка, путешественники могли окинуть взором долину, ведущую к Геттсбургу, и находящийся в тени склон горы по другую сторону Ильма. Эта гора, говорит Эккерман, *из-за тумана над Ильмом казалась мне синей*. Поглядев же на нее сквозь свой монокль, он отметил, что синий цвет там удивительным образом смягчился. Он поделился своими наблюдениями с Гёте, сделав вывод, что даже когда речь идет о чисто объективном цвете, субъект тем не менее играет большую роль. Слабое зрение создает иллюзию, тогда как острое ее рассеивает или, во всяком случае, смягчает.

А Гёте: — Ваше замечание совершенно справедливо; с помощью хорошего приближающего бинокля можно достичь исчезновения лазурного оттенка самых отдаленных гор. Да, в явлениях такого рода субъект важнее, чем полагают. Виланд отлично это понял, так как он имел обыкновение говорить, что людей можно было бы хорошо позабавить, если бы люди были СПОСОБНЫ ЗАБАВЛЯТЬСЯ...

Как я жалею, что не спросил Матисса об его отношении к гётевской\*

*«Гётевой»* — говорили мы некогда, как Жид... (Август 1970)

теории цвета! Не спросил его мнения о теории «потребованных» цветов (которую излагает здесь Эккерман, чтобы объяснить, как и почему в солнечные зимние дни тени, отбрасываемые на снег, нередко кажутся синими... следуя здесь в своих объяснениях Гёте, поскольку снег на самом деле не белый из-за того, что солнечный свет, проходя через слои, насыщенные парами, доходит до снега уже не белым и сообщает ему тот желтоватый оттенок, который по контрасту вызывает производство синего цвета, почему синевя тени и является тем, что Гёте называл *потребованным цветом*)... И не исключено, что, вступив я на эту световую площадку, со мной произошло бы то же самое, что произошло с Эккерманом, который высказал наперекор Гёте свои собственные теоретические объяснения и услышал в ответ: *Вы с вашей идеей цветового света принадлежите XVI веку и вообще вы запутались в диалектике самого худшего сорта*. Затем Гёте смягчился и сказал: *С моей теорией цвета происходит то же самое, что с христианской религией. Некоторое время полагаешь, что у тебя есть верные ученики, но не успеешь спохватиться, как они уже отделились и образовали секту...*

Может, и лучше, что я ни о чем не спросил А.М., предоставив ему высказываться свободно и не пытаясь по-дурацки подвести под его слова научное обоснование. В данном случае, вероятно, это именно так. Я тут согласен с Гёте: *Да, в явлениях такого рода субъект важнее, чем думают...*

Это не значит, что Гёте или Матисс, что эти великие люди были уверены в неизменном торжестве субъекта и что, к примеру, *потребованные* цвета — фактор чисто субъективный. Подозреваю, что оба они верили в существование субъективности в самой природе, и вот, вы уже забыли и думать о моем зубном враче, а между тем как раз он и дает нам случай поговорить об экспериментаторском духе глаза Матисса.

Итак, некий зубной врач, который мог бы с тем же успехом быть пастухом или автомобильным гонщиком, явился к Матиссу и, превышая свои профессиональные полномочия, признался ему, что он желает, как принято говорить, *заняться живописью*. Из такого положения труднее выпутаться, когда имеешь дело с зубным врачом, чем когда перед тобой пастух, в особенности если речь заходит о конкретных вопросах... Ибо этого дантиста больше всего терзало желание выяснить две вещи — что такое цвет и как, взявшись за живопись, выбрать *свои* цвета.

Хотелось бы мне присутствовать при этом разговоре, спрятавшись в уголке, чтобы удостовериться в том, что, если люди *не способны забавляться*, значит, голубые глаза Матисса самой своей манерой приплясывать, уставясь на зубного сфинкса, выдают сверхчеловеческую природу художника. Как объяснить, что такое цвет и в то же время что такое инициатива художника, выбор им красок? Положив на стол или на свой картон лист белой бумаги, А.М. бросил на него клочок, оторванный от листа зеленой, и спросил: «Какого цвета этот обрывок бумаги?» — «Зеленого», — ответил тот в простоте души. «Вглядитесь как следует», — приказал Матисс. Тот вперился в зеленую бумажку и не отрывал от нее глаз, ожидая, пока Матисс отменит свое распоряжение. Внезапно художник быстрым движением убрал клочок зеленой бумаги и спросил: «Какого цвета теперь то место белой бумаги, где была зеленая?» — «Да белое же!» — готов был уже сказать, естественно, зубной врач, но тут же спохватился: «Нет, оно розовое...» Ибо там, где глаз был вынужден *принять* зеленое, точь-в-точь в тех же границах, возник *потребованный* цвет, бумага оказалась розовой внутри смутного следа зеленой бумаги, я хочу сказать *внутри тени*, оставшейся от снятого клочка, внутри линии, ограничивающей эту тень, где белое предстало субъекту розовым.

Возможно, и у Гёте глаза были голубые. Но ему не было ведомо, что зеленый мрамор может стать черным или вовсе даже красным. У него была своя теория цвета: но она не объясняла, почему человеку, именуемому *художником*, дана особая власть решать, что такое цвет, выбирать цвет. Следовательно, вопрос дантиста в конечном итоге был не так уж глуп, как кажется. И до сего дня никто еще не сумел объяснить, каким образом человек, творение субъективное, может стать *объективно* творцом.

Сообщая миру *определенный цветовой лад*.



## УЛЫБКА МАТИССА

Юманите  
5 ноября 1954

Матисс ушел от нас. Это известие, как разрыв в сердце. Померкло, угасло как бы воплощение нашей родины, ее света. Закрылись глаза, видевшие так, как никто уж без них не увидит. Был человек, который нес нам насыщенное, гармоничное видение жизни, не знающее ничего себе равного по оптимизму цвета — сквозь бури и войны, сквозь все невзгоды, пережитые Францией за последнее столетие, ни разу не дрогнув на протяжении шестидесяти лет, храня поразительное постоянство искусства и творческого гения. Этот человек ушел от нас, но он завещал нам свою безграничную веру в судьбу людей, свою силу преодоления туманов, свое утверждение счастья.

И в эту минуту, когда перед лицом его смерти я ощущаю всю огромность нашей общей и моей личной потери, оплакивая его сейчас вместе со всеми, я, стольким ему обязанный, прошедший столько дней 1941 и 1942 годов у него в Симиезе, в доме, откуда открывался вид на незыблемые ценности, затемнить которые было не во власти оккупантов, — на волшебный пейзаж Ниццы, на ее сады, на ее безумные дома, на море, этот душевный бальзам, — я, подле него в самые мрачные для Франции часы обретший и новую веру в ее величие, и силу петь, и живую связь со всем нашим прошлым и будущим, я осознаю в этот час, когда слезы застилают мне глаза, что обязан пронести дальше то, чему научил меня Матисс, которого ни физические страдания, ни огорчения личной жизни, ни даже мрак века никогда не могли отвратить, как я уже говорил, от утверждения счастья — вопреки самым тяжким невзгодам, вопреки тьме он неизменно находил свои основания возвещать свет.

Гениальный художник, хранитель высоких французских тайн, наследник величия, которое носит имена Пуссен, Ватто, Делакруа, Коро... нет сомнений, его смерть — самое ужасное из всего, что выпало нам на долю со дня, когда закрылись навеки глаза Огюста Ренуара. Перестало биться это сердце, и вместе с ним угасла безграничная доброта, угас человеческий разум, откликавшийся на любое обращение — шла ли речь о живых сокровищах разума и доброты, о молодежи, находящейся в опасности, об угрозе миру, о народных надеждах. Даже болезнь не заставила его замкнуться в одиночестве. Казалось, он владеет ключом ко всему, что есть на свете человеческого.

И подобно тому как Средневековье, запечатлев свою красоту и свою улыбку в камнях Реймса, оставило это бесценное наследство грядущему, Матисс во веки веков пребудет торжествующей улыбкой наших дней, эпохи, когда человек, отринув мрак ночи, идет с этой улыбкой на устах к сияющим и мирным дням своей необратимой победы.

# LET ME DIE SMILING

JOHN FORD







**И ТОЛЬКО  
ЖИВОПИСЬ  
ЕЩЕ  
ИЩЕТ СЕБЯ**

**НИКОЛА ДЕ СТАЛЬ**

(Письмо к Теодору Шемпу — 8 января 1953)

## ОБ ОДНОМ РАЗОРВАННОМ ТЕКСТЕ

(Ноябрь или декабрь 1954)

С двойным комментарием  
(1968)

*Я долго сомневался, стоит ли помещать здесь, подобно листку, засушенному меж страниц книги, этот фрагмент разорванной статьи — я хотел написать ее, чтобы развить сказанное в Улыбке, которая ведь могла быть только тем, чем была. Сейчас, присматриваясь к написанному мной тогда, я предполагаю, что, вероятно, все остальное показалось мне бедным, слабым, нескромным. От статьи уцелело всего несколько листочков, затесавшихся в папку с совсем другими бумагами. Найдя эти листки, я сначала даже не мог сообразить, откуда они. Потом память подсказала. Но припомнилось не столько то, что я хотел тогда сказать, сколько то, чего не хотел говорить. С тех пор утекло так много времени. Тринадцать лет. Мне показалось безумием возвращаться к этим строкам, я отложил их в сторону на долгие месяцы. Забыл о них. Но как-то, приводя в порядок «досье Матисса», среди старых пожелтевших копий Матисс-ан-Франс и писем из Ванса я вновь натолкнулся на эти запинаящиеся фразы и подумал: по какому праву я прячу не то, чего Матисс не уполномочивал меня рассказывать, но свои собственные подозрения, возникшие еще при его жизни, свои сомнения, которые я счел нужным — пусть я даже и усомнился в этой необходимости назавтра — записать, описать, чтобы защитить себя сам не знаю от кого.*

*Итак, жульничать не к чему. Я написал и это. И еще другое, чего уж не найду, так как уничтожил. И уничтожил не только бумагу: уничтожил дни, годы, большие куски своей жизни... Так попробую хотя бы, воспользовавшись тем, что уцелело, показать ограниченность этой книги, только подчеркнутую тем, на что она местами бросает свет. И то, что вы прочтете, отмечает эту границу, границу тени, за которой в каждом человеке начинается неведомое.*

Март 1968

... и к тому же — нет человека без трагедии, человек не весь в том, чем его считают. В человеке все — обличье\*.

\* Я написал сначала: «Все — обличай». Во времена Ницше Пуссена *contume* заменяло *costume*, слово для французского языка новое. Было бы нелепо и бесплодно пытаться это использовать, чтобы сказать, что таков извечный путь нравов и обычаев,

корни которых теряются в языке... и это потребовало бы довольно горьких размышлений. Даже тогда — я имею в виду время, когда я писал этот текст, — жизнь еще не была окрашена для меня в теперешний цвет. Но я уже был на пути к этому.



Все кажется таким, каким выглядит на улице; некто с безразличным видом пересекает видимый мир в положенном месте. Все по правилам и все хранит свой секрет. Такова странная цена, которую человек платит за иные слова. Иные, чем он сам, иные, чем эта рана: какой толк в том, что видишь, как льет дождь. Об этом лучше помолчать. Нет ничего ярче слов, которые натягиваешь вместо перчаток на ободранные руки из страха, как бы об этом не стали сплетничать.

Любая живопись — грим той минуты, солнце которой — безукоризненная ложь. Поэтому она и долговечна. Однако лжет тут не художник, лжет природа. Поэтому искусство лжи оказывается обратным тому, чем казалось, и отражение — не обман: обман не здесь — он между рукой-правдой и миром-ложью, он там, где пишется или рисуется, запечатлевается то, что изменчиво, там, где описывается...

О ком я думаю, когда пишу это? О Матиссе, по-видимому, или о самом себе: простите мне это признание, непристойное, хотя оно и сделано вполголоса. Но покажите мне того, кто, говоря о другом, будь то Гёте или Рембо, забывает о себе. Свойство гения — смущать покой простых смертных. Подобно лучу маяка в ночи. Знаете, в окне. Ждешь, пока он вернется. Мера времени.

Анри Матисс несет в себе это противоречие нетрагического мира — если ограничиться тем, что он пишет, — и немой внутренней драмы, о которой давно догадываются, но прямо не говорят. Опасаясь застать его врасплох и намеренно ограничиваясь лишь тем, что поверял мне он сам, я воображал, что даже помыслить о существовании тени — значит непозволительно распустить свое воображение. Ибо на холстах свет брал верх над страхами и красота — над знанием.

Того, кто вложил всего себя в зрение, ловят на слове — на цвете. И эта большая птица, бьющая в нем крылами, безвозвратно исчезнет для тех, кто придет, как исчезает автор за речью персонажа. Но жизнь ведь не театр, и есть что-то жестокое в людях грядущего, которые не увидят ничего, кроме картин, этого экрана, сводящего автора к его подписи. А мы, последние, кто еще мог, вероятно, догадываться, даже если художник и хранил молчание, разве не несем мы ответственности за то, что из уважения к нему пожертвовали правдой этой жизни? Эта правда два или три раза едва не приоткрылась передо мною, я чувствовал, что достаточно одного слова, даже не вопроса, чтобы вызвать признание, и, помню, меня охватывал ужас, боязнь узнать — так останавливаешься на пороге комнаты, куда тебе больше не запрещают войти... И я не произнес нужного слова, не задал вопроса: со мной всегда так — я останавливаюсь перед порогом, за которым другой. Как бы я стерпел это знание потом, позднее, как носил бы в себе то, что было мне доверено, как смог бы я промолчать теперь? Но можете сколько угодно меня провоцировать, можете оказывать на меня давление, мне нечего бояться. Я чист. Я ничего не знаю. *Не знаю даже, не знаю ли я...* понимаете? Я не знаю даже, существовало ли действительно то, что скрыл от нас о себе Анри Матисс. Было ли ему, что скрывать. И мы, его последние современники, не поставили его перед этой необходимостью разодрать рубашку и показать нам свое сердце, как это ежедневно случается в наше время с каждым из нас, мы не вызвали его на высказывание несказуемого, мы не шантажировали его, как это сегодня практикуется сплошь и рядом всякого рода опросчиками с кинокамерой или магнитофоном.

Матисс, быть может, последний, кто ушел молча. Прекрасный, как... Он ускользнул навсегда от любопытства потомков. И я горжусь тем, что ощущаю себя в некотором роде его сообщником. Ничто из сказанного мною не выходит за пределы зеркала, которым он был, ничто не поможет вам обнаружить его лица за этим зеркалом, по ту сторону лица, и вам придется удовольствоваться тем, что с моей помощью вы войдете лишь туда, куда он разрешил войти мне, туда, где нет занавеса, который можно раздвинуть, двери, которую можно отворить. Как и я, вы пребудете пленниками в этом чертоге волшебника, посетителями, вслушивающимися в великий живописный язык перед стеной, воздвигнутой навечно. Он оставил нам как свидетельство того, что прошел здесь, эти грандиозные куски великолепия. Мы не узнаем о нем ничего, кроме этого... И если кто-нибудь посягнет, я категорически отрицаю...

*По личным причинам, о которых умолчу, эти строки были переписаны начисто и датированы тем же числом, что и предваряющий их комментарий, в тот момент моей жизни, о котором я не стану здесь говорить.*

*Но, оставаясь там, где мы, читатель, встретились,—на уровне внешнего безразличия, в неопределенном пространстве которого каждое написанное слово играет только роль указательной таблички, подсказывающей направление маршрута... я ощущаю себя гидом, который демонстрирует чудеса какой-нибудь Венеции или любого иного города, повторяя вызубренный текст, и именно потому, что текст этот он давным-давно знает наизусть, голова его свободна, он может грезить совсем о другом — о какой-нибудь душевраздирающей истории или просто о голубях на мостовой. Об этом никто не узнает. Так и я здесь. Март 1968, конец марта, день, жаркий не по сезону. Я отмечаю этот день кровавым камнем. Никогда, пожалуй, я не был так далек от самого себя, так отчужден от самого себя в том, что пишу. О Матиссе. О том, чего не узнаю, никогда уже не узнаю о нем. О том великолепии, перед которым я останавливаюсь, ослепленный, и никто... во всяком случае, я на это надеюсь... не заметит слез на моих глазах. Они застыли. И вы больше ничего не узнаете обо мне, обо мне, отвернувшемся от него. Не больше, чем о самом Матиссе. Ничего, хочу я сказать, сверх написанного, за которым прячется то, что я емь. Сегодня. В этот вечер. Сейчас ведь вечер, один из вечеров. Писать или говорить, все одно — безмолвие. Моя жизнь не здесь. Одно мое я — пишет, другое — спит, или умирает, или грезит. Есть в сказках такие раздваивающиеся персонажи — человек простерт во мраке, но тело его сидит на свету, пишет. Так кто из них двух — человек в настоящем времени? Тот, кто ищет в своей памяти художника по имени Матисс и все для него — в синеве, в сини строк, выходящих из-под его пера; или тот, кто лишился сна и все же спит, весь во власти одной неотступной мысли, о которой не станет говорить, хватит и того, что она его терзает?*

*Так или иначе. Можно молчать о другом человеке. Можно молчать о самом себе. Разумеется. Ну, а себе самому?*

*От того, что чувствуешь, никуда не уйдешь. И это — мерило бездны в других. Через это свое чувство я постигаю, что любой образ — только образ. Через себя. Глядя в себя, я обнаруживаю рельеф человека, внутренний рельеф, сокровенный. О нем люди не говорят, как и я о своем. Не ищите биографии в биографиях. Для этих «знаков» — знаков нет. Это не клейма, не грифы — это раны, швы, всегда готовые разойтись, шрамы, ноющие в грозу, боли, разбуженные внезапно каким-нибудь*

чертовым дождичком, тучами на небе. Можно молчать о себе, но немолчно говорит то, что там, внутри, в самой глубине, куда ничто не проникает извне.

И я смотрю на фотографию Матисса, на фотографии Матисса. И слышу, как он молчит. И молчу.

От всего этого останутся только самые прекрасные в мире картины: у художников не будет иных свидетелей вопля, который, быть может, долго рвался изнутри, ничего, кроме этих великолепных масок, мы больше ничего не узнаем о Никола Пуссене, о Ватто, о Жерико, об Энгре или Делакруа, ничего о Мане, Моне, Сера, Пикассо.

Ни о Матиссе.

Будут говорить: это — Ватто, это — Ренуар, это — Пикассо, это — Матисс. Но это никогда уже не будет сам человек. Только кусочек холста, картина, носящая его имя. Символ незнакомца, зовущегося, к примеру, Анри Матисс. Символ или знак. Знак этого человека, выбравший его. Или, как гласит словарь Литтре, указание на нечто существующее, существовавшее или предстоящее в будущем.

Я пишу это в самый трагический день моей жизни\*. И быть может, эта

\* Я всегда думал, что умру пер-  
вым... (1970)

фраза останется навсегда необъяснимой. Быть может, она станет очевидно-стью всего, чем я был, что я есмь, чем я буду.

Март 1968



## ЧЕТЫРЕ ГОДА...

3 ноября 1958

Записано на отдельном листочке  
и датировано 3 ноября 1958 года,  
при чтении *Переписки Дидро и Фальконе*  
(опубликованной впервые Ивом Бене),  
заложено между страниц этой книги:

*Мы там,  
где мы себя видим;  
ни время, ни расстояние  
здесь ни при чем.*

*Дени Дидро*

Внизу, моей рукой:

*Анри Матиссу,  
умершему четыре года назад,  
день в день.— А.*



А. Матисс в 1946

# ВЫКРОЕННОЕ НЕБО

/1965/

Коллажи (Зеркала искусства, Эрмани)

1965

В *Великом никогда* Эльзы Триоле чувствуется своего рода искушение — видеть в “*papier-peint*” (колер-бумага) понятие отвлеченное. При мне она, читая верстку, злилась на корректора, который повсюду выправил *papier-peint* на *papiers peints*—во множественном числе (как будто это товар—обои в хозяйственном магазине) и без соединительной черточки, словно речь идет просто о бумаге разных колеров, а не о некой идее: колер-бумага. Все эти истории с соединительной черточкой вообще вызывают у меня скрежет зубовой. Курсы Пижье<sup>1</sup> вздумали лишить нас этого знака пунктуации, и им даже взбрело в голову вопреки тому, чему нас учили в школе, именовать его странным словом *раздел*: так что эта черточка, бывшая в нашем сознании знаком соединения, обратилась, напротив, в знак обособления, своего рода забор между словами. Нечего и говорить, что меня никто не заставит писать “*chaise longue*” вместо “*chaise-longue*”, поскольку шезлонг—сиденье, не имеющее ничего общего со стулом... Но я остановился на понятии колер-бумага. Мадлен Лаланд, героиня *Великого никогда*, не далека от идеи, что колер-бумага—предмет не вовсе неодушевленный, что это вещь мыслящая даже в большей мере, чем другие вещи... Хотя, казалось бы, куски материала, собранные воедино особым образом, вовсе еще не порождают некое существо-вещь. Дерево, шелк, набивка создают новую вещь, но эта вещь не живое существо... И все же колер-бумага воздействует на человека, не нуждаясь для этого в словах, возможно, с помощью гипноза, или так же, как пейзаж, небо, влияющие на человека, пусть даже он и не обращает на них внимания... Мадлен ощущает нечто общее с

---

<sup>1</sup> Можно, конечно, все свалить на курсы. Но следовало бы помянуть и другие институты, управляющие ими, во всяком случае претендующие на то, чтобы управлять французским правописанием. Горе в том, что образование, получаемое на этих курсах корректорами и печатниками, превращает абстрактный «закон» в принудительную практику. Это долгий разговор. Взять хотя бы, к примеру, эту самую соединительную черточку: эти господа, облекшие сами себя властью, выходящей за рамки их полномочий, издали в один прекрасный день 1932 года указ о целом ряде мер, принудительных по отношению к пишущим, обязав сих последних—в их собственном доме, в том, что они пишут по образу и подобию своей мысли, отражая модуляции собственного голоса, индивидуальность своей пунктуации,—обязав их как бы полицейским распоряжением, не подлежащим опротестованию, вынесенным без всякого предварительного следствия и в отсутствие адвоката заинтересованных лиц, соблюдать правила диктата 1932 года... и вы считаете, что это терпимо? Я лично давно уже поднял флаг мятежа. Это мой язык, и я говорю на нем, как хочу. Анри Матисс писал свои картины именно так, и кто осмелится сегодня заявить, что зря он не писал их на манер Шокарн-Моро? У которого, заметьте, никто не оспаривает его права на *раздел*. (Примечание 1969 года.)



«колер-бумагой» в убранстве замков Людвига II Баварского, когда она бродит по ним вместе со своим любовником-скульптором, которому отвратительно во всем этом *внешне-подобие*. Все это выдает последняя фраза ее прощального письма Фредерику: *А я — за внешне-подобие*.

Коллажи напоминают отчасти это соединение разных материалов, порождающее новую вещь, но не существо-вещь... на первый взгляд. То есть в той мере, в какой мы имеем дело с обманом зрения, когда живопись, когда видимость находит опору в приклеенном предмете и в этом приклеенном предмете якобы обретает свой паспорт реальности, свою визу на реальность.

Я думал об этом, когда мне припомнился один пассаж из *Радостей живописи* Андре Массона. Там сказано: *Некогда художники «абстрактные», «не-фигуративные», «супрематисты» звались попросту гончарами, вышивальщиками, рисовальщиками обоев и в самом деле были ими. Сегодня они именуют себя художниками и, поскольку это ничего не стоит, художниками абсолютными...*

Отсюда видно, что для Андре Массона показное, абстрактное искусство, или так называемая колер-бумага,— это не-живопись, не-написанное. Тогда как живопись — это *подлинное*, наклеенный предмет или стенные обои.

Насчет этих последних со мной станут спорить, говоря, что они вовсе не обязательно «не-фигуративны», что их узор может состоять из роз или корабликов, сплетаться из листьев. Возьмем этот последний пример: будь даже обои усеяны сверху донизу листьями, так что ум практический может тешить себя мыслью, что это ковер, а ум мечтательный — что вокруг гуща леса, эти обои все же воздействуют на человека по-иному, чем пейзаж, они не переносят нас под сень деревьев, мы не теряем из виду их декоративный характер, так же как самая прекрасная вышивка на платье не может заставить нас забыть о женщине. Бумага, которой оклеены стены, так и останется внешне-подобием; цель же живописи — подлинное. Живопись — это установление определенной, неопровержимой связи между вещами.

Но, может быть, коллаж вообще не-живопись? Действительно, о некоторых коллажах можно так сказать. Но далеко не все они подходят под это определение. Прежде всего потому, что в коллаже *не-живопись* играет совсем иную роль, чем в живописи: *не-живопись* для живописи — точка отправления, а это в корне иное. Поймите меня: в традиционной живописи художник отправляется от нуля, от белого, от пустоты, а в коллаже точка отправления — предмет уже существующий, предмет, который хотя и не написан, но в конечном итоге включен в живопись, акклиматизирован в живописи. Иначе говоря, иллюзионизм, псевдовзаправдашность вывернуты наизнанку: живописное пространство — мысль художника — овладело исходным предметом, позаймствованным у внешнего мира, этот предмет представляется написанным. Внешне-подобие не исчезло, ведь рукав, вывернутый наизнанку, — все рукав. Я имею здесь в виду коллаж, который не сводится к приклеенным предметам, коллаж кубистский, а не дадаистский.

Проиллюстрирую это одним примером из коллажей Анри Матисса, о котором стоит задуматься.

Я часто виделся с этим великим художником, когда он стал в перерыве между двумя картинами или между двумя сериями рисунков забавляться новой игрой, комбинируя то, что представлялось мне тогда подобием макетов, и как бы продумывая с помощью вырезок из цветной бумаги свои

будущие картины... Заметьте, что тридцатью годами раньше, на исходе фовистского периода, когда Матисс стал упрощать цвет, его новая техника, которая зиждется на чередовании планов и отбрасывает моделировку, тоже могла показаться поначалу непредведомленному посетителю своего рода макетированием, предваряющим работу художника над картиной... Глаз привыкает, то, что казалось ему не-написанным, превращается в живопись. Но, глядя на первые образы того, что должно было стать *Джазом*, на первые декоративные панно, где, впрочем, вновь появлялись формы, уже пятью-шестью годами раньше воплощавшие на моих глазах навязчивые видения Матисса — к примеру, все эти элементы *Лагуна*, воспоминаний о Таити, — теперь словно раскрепостившиеся и обретшие независимое живописное бытие... глядя на эти наклейки, я сдуру заговорил о колер-бумаге и по прищуру глаз Матисса понял, что он воспринимает мое определение как уничижительное. Мне захотелось взять свои слова обратно.

Я попытался поэтому смягчить произведенное впечатление, извинившись за нелогичность уподобления аппликаций, где цвет не написан, а позаимствован у бумаги, из которой делаются вырезки, колер-бумаги. Ведь особенность коллажей Матисса состояла как раз в том, что это были аппликации из цветной бумаги, а не ряд образов-предметов, в противоположность, например, коллажам Макса Эрнста, которые были наклейками изображаемых предметов, коллажами форм. Но Матисса и это не устроило: он заметил мне, что его коллажи прежде всего — *вырезки*, за это слово он держался. Живописные вырезки, выкройки. Ибо, хотя картина и не была написана кистью, цвет был предварительно подготовлен гуашью на листах бумаги, по которым затем рисовали ножницы. Матисс настаивал на этом — на том, что если до сих пор в живописи рисунок предшествовал краске, определяя, ограничивая, «подготавливая» пространство, которое затем должно обрести форму цветов, вещей, персонажей на определенном фоне, на живописном заднике композиции, то теперь сначала бумага покрывается краской, а затем уже кроится, режется, иначе говоря, рисунок наносится посредством ножниц, тем самым определяя форму элементов композиции. Таким образом, ни в коем случае нельзя говорить, как это сделал я, что употребление цветной бумаги подменяет живопись, напротив, цвет, выбранный предварительно и выполненный гуашью, играет здесь доминирующую роль, так что эти работы столь же далеки от не-написанных коллажей, как и от колер-бумаги, то есть внешне-подобия. Матиссовы вырезки по гуаши воссоздают — пусть иным способом — божественные связи между натуральными объектами. И нет сомнения, что для него клеить — а чаще, впрочем, многократно накалывать, варьируя пространственные отношения масс, которые он комбинирует на плоскости, играя ими, переставляя их так и сяк... что для него клеить — значит писать. Не говоря уж о том, что сама бумага, послужившая для вырезок, предварительно им написана — окрашена.

В сущности, Матисс был не так уж далеко от Мадлен Лаланд: если не о колер-бумаге, то о своих вырезках из гуаши, какими бы там декоративными их не считали другие, он склонен был сказать, что они *мыслят*: ведь картина — мысль художника, подобие его мысли, а не внешне-подобие внеположных ей материальных предметов. Соотношение, установленное Мане между персонажами *Завтрака на траве*, — запечатленная мысль, точно так же как приколотые булавками вырезки-гуаши в *Негритянке* Матисса

(1952). Вы не поспеваете за мной? Я говорил, что Матисс был не так уж далек от мысли Мадлен Лаланд. Разве муж не говорил о ее ...уверенности, что от атмосферы, создаваемой обоими, зависит доброе согласие в семье, между супругами... о том, что Мадлен немного колдунья, и от ее советов, какие обои выбрать, зависит настроение, которое воцарится в только что отремонтированной, заново оклеенной комнате\*... Матисс же писал в 1948 году хранителю *Philadelphia Museum of Art*

\* Теория среды возникла через три или четыре года после того, как это было написано.

Гарри Клиффорду: *Мне всегда хотелось, чтобы в моих произведениях была веселая легкость и радость, не позволяющие даже заподозрить, какого они стоили труда... а в 1945 году он сказал критику из Лейпцига: Современному искусству присуще участие в нашей жизни. Картина делает интерьер радостным, ее краски несут нам облегчение... Картина на стене должна бы быть как букет живых цветов, поставленных в комнате. У живых цветов всегда есть свое выражение, нежное или заборное. И мы получаем также непосредственное удовольствие от желтой или красной поверхности, сообщающей дополнительную выразительность цветам, таким цветам, как розы, фиалки, ромашки бок о бок с оранжевыми погончиками, более горячими по тону и чисто декоративными.*

Разве и он тоже не был немного колдуном? Разве не посягал всю жизнь на то, чтобы влиять на настроение тех, кто смотрит на его картины (о чем я мечтаю, так это об искусстве, исполненном равновесия, чистоты, покоя, чуждом тревожных или раздражающих сюжетов, об искусстве, которое было бы для любого работника умственного труда, для делового человека, как и для художника-литератора, чем-то умиротворяющим, успокаивающим мозг, чем-то вроде покойного кресла, в котором человек избавляется от физической усталости...— писал Матисс в *Гранд ревью* от 25 декабря 1908 года\*\*. И в тексте *Джаза: Найдти*

\*\* Следует всегда обращаться непосредственно к оригиналу, так как в цитатах текст нередко искажается. Уже Марсель Самба, в 1920 году (серия «Современные художники», № 1, Матисс и его творчество, НРФ), не указывая источника, перефразировал эти строки следующим образом: *Покой! У Матисса всегда было душевное влечение к покою. Но в эту эпоху больших декоративных полотен (1910—1911.—А.) он был сосредоточен на покое более чем когда-либо. Именно тогда, когда перед его огромными картинами безумствовали разъяренные зрители, которые не оставляли от него живого места, испепеляли его проклятиями, он доверительно сказал нам совершенно спокойным голосом: «Я стремлюсь к искусству, исполненному равновесия, чистоты, к искусству, которое не тревожит, не беспокоит; я хочу, чтобы переутомленный, измучен-*

*ный человек наслаждался перед моими картинами покоем и отдыхом».* Забудьте, что Марсель Самба, возможно, излагает не статью из *Гранд ревью* (написанную двумя годами раньше), но слова, в самом деле сказанные в его присутствии А.М., который не боялся повторять самого себя и, возможно, мог сформулировать свою мысль 1908 года в несколько иных выражениях, но, возможно также, что Самба, цитируя по памяти (статью или высказывание), несколько исказил формулировку мысли. Важно, что в его передаче словам Матисса, имевшим (в *Гранд ревью*) определенный адрес— для любого работника умственного труда, для делового человека, как и для художника-литератора,—была придана общезначимость, они здесь трактуются как относящиеся к человеку вообще. Не исключено, что здесь



бессознательно проявилась тенденция социалиста отстранить от себя, в частности, *делового человека*; как бы там ни было, но впоследствии, со ссылками и без ссылок на *Гранд ревью*, различные авторы все больше искажали эти слова Матисса, пока они не привели к я пишу *ради отдыха рабочих*

и не дошли в этой редакции до меня. В *Коллажах* я воспроизвел эту фразу со ссылкой на *Фаланж* Жана Руайера, ошибочно считая, что она была в одной из опубликованных там статей о Матиссе. Необходимо было внести здесь эту поправку.

*радость в небе, в деревьях, в цветах. Цветы есть повсюду, нужно только захотеть их увидеть*).

Помните, как сказано в *Великом* никогда: *колер-бумага... воздействует, возможно, с помощью гипноза или так же, как пейзаж, небо, влияющие на человека, пусть даже он и не обращает на них внимания...*

Как ни далеко отстоят аппликации Матисса от обоев Мадлен Лаланд, разве не одно и то же убеждение вдохновляет старого художника и молодую колдунью, убеждение, что истинно-подобие и внешне-подобие могут влиять на настроение человека, подобно небу? У нашего времени странные претензии, оно хочет, чтобы небо принадлежало человеку. И какая, в конце концов, разница, что ведет к этому — хитроумие обоев или торжество живописи. Матиссу достаточно двух синих полос флага, вырезанного из неба, открытого им для себя, — и вот уже края этого неба превратились в раму для несравненной белизны Афродиты. Здесь коллаж — открытие, оно в умении найти этот точный раствор между обрезам выкроенной синевы, где нагота творит себя, как солнечный зайчик на стене.

# АНРИ МАТИСС В ГОД СВОЕГО СТОЛЕТИЯ

Поэма  
(Декабрь 1968)

Опубликовано в *Леттр франсез*

## I

Где-то там этот город, забытый внизу,  
Зеленый, как салат.  
Где-то там он, в конце пути,  
В конце нас самих. На  
Морском рокочущем берегу. Под  
Высокой подмышкою горных дорог.

Он дрожит  
От шума и грохота.

Где-то там, поверх его снов, мечтаний, когтей  
И останков дня —  
Долгий взгляд.  
Чей он?  
Статуи, человека,  
орла?

Вот единственный образ твой — Время.

Зачем, зачем, бог весть, ты, изможденное, полунагое Время,  
Жнешь жатву? Эта жатва лжива.  
Нет ничего глупей,  
Чем символ.

Цвет твой, Время, — цвет широко раскрытых глаз.  
Ты улыбаешься, сядь на минутку.  
Тебе нравится прикасаться к вещам. Тебе  
Нравится воздух. День ты шлифуешь, как камешек,  
Влюбляешься в совершенные формы,  
А иногда совершенствуешь их осторожно.

Только ты, Время, за гранью того, что сотрется и сгладится,  
Видишь вечный цветок.  
Вот холм, вот балкон. И ты  
Стало бурей, грозой.  
Ты ласкаешь пенный песок,  
Ты объемишь пространство, и руки твои медлительны,



Небо. Ковер мануфактуры Бове. 1947. Музей  
гобеленов

Словно любовь.

Тебе не страшно, что тебя нагонят.  
О Время, у тебя есть время.

Ты, Время,— вечный властелин и ты начало всех начал  
И без конца конец.  
Ты — дирижер,  
Но твой оркестр незрим и нем.  
Твоя рука — маэстро. Ты ведешь спектакль — Жизнь,  
А жизнь таинственна и отрицает время.

Ты объясняешь будущее прошлым,  
И никогда не надоест тебе дивиться диву.  
Ты спишь так мало, Время, и тебя  
В любое время  
Будят.  
Издалека к твоим ногам  
Слетает Ветер — Маг, Король,  
И переносит он пыльцу грядущего.

Слушайте! Легла меж небом и тобой, о Время,  
Тишина.





Пруссаков. Взгляды домашних  
Сквозь закрытые ставни.  
*... Denkt nicht, ihr seid in deutschen Grenzen  
Von Teufels — Narren — und Todtentänzen*<sup>1</sup>.  
Ему не вспомнить об этом. Он не умел еще  
Видеть.

И словно игра в классики  
— камешек и квадратики —  
Начинается вальс  
До высокого неба.  
Черновые наброски судьбы.

Маленький клерк нотариуса. О каллиграф!  
Он рукою рисует слова. Их никто  
Не прочтет. Никто  
Не распутает. И к тому же они таковы,  
Как окружающий мир, мир — вампир,  
Мир и точная копия мира.

Мои современники, нам ничего не узнать об Анри  
Матиссе, об облаках, спрятанных в школьном ранце,  
О снах в двадцать лет, о первой дружбе его.  
Нет, ничего не узнать. Ни узла, ни развязки.  
Мимолетные женщины — мимо. Нам  
Ничего не узнать об этом юнце в те горькие годы ученья  
Азбуке жизни, о его ожиданье себя,  
Выплеснутом на полотно.

И вот наконец шепот музыкой стал,  
И он знает, что делает, странный сей Аладин,  
И Волшебная Лампа его уже не просто светится,  
А освещает не виданное нигде, то, что видишь,  
Не видя. Парапам-парапам-парапам...

И теперь навсегда этот взгляд.  
Знай, художник:  
Твой взгляд — только твой.  
Если он на мгновенье уснет —  
Не восполнишь потери вовек. И никто  
Не замрет, взглянув на неведомый великий пейзаж,  
И потомки...

Прерву.

---

<sup>1</sup> Теперь тут Германия, не думайте, черти!  
Скоты — Дураки — Танец смерти.

## В СКОБКАХ

Ничего я не понял в том, чему учили меня:  
Нашествия варваров, крушение Римской империи  
И *Под ногой моего коня* и т. д., и т. д., и т. д.

Не для чтения буквы и не для слушанья  
Речь, но вот  
Все обретает смысл в эту эпоху потопа,  
Все — образ на сцене, а сцена — сегодняшний день.  
Пропусту мы живем в другом плиоцене.

Где-то там люди топчут могилы.  
Ну, не могилы, пусть. Пусть это только пыль,  
Стершиеся слова, если вправду  
Там раньше были слова. Топчут слова  
Языка, которого нет,  
Не боясь раздавить трепет чьей-то души.  
Нет языка — не прочтешь, — и нет тоски, и нет любви. Ничего.  
О умолкнувшие цивилизации!  
О если бы можно было смолчать  
И по собственной воле закрыть глаза. Но,  
Промолчав, ты убьешь население целой планеты,  
Будущее замкнешь на замок.  
Время скобку закрыть.

Всю жизнь  
Рисовать ему слово, звучащее в нем.  
Сосновый лес, в нем звучащий. Его повороты, извивы.  
Взгляд, обнимающий все. Рисовать.  
Близость и отдаленность. День  
На фоне ночи. В ладонях вес головы,  
След ноги на песке.  
Рисуя, он помешал бы сгущению сумерек.

Всю жизнь...  
И вот он живет уже после себя, как и до нас,  
Живущих в тумане неконченных фраз,  
До нас, кому каждый камень обманчив, сомнителен каждый приют.  
Вот он в блеске славы своей. Ее не погасит смерть.  
В сиянии, как в одеянии, немеркнувшем, бесконечном.  
Как саламандра, познал он цвета огня.  
Хвала небесам, если и я сгорю в том огне.  
Ведь пламя надо все время питать,  
Распалить короля — Солнце.  
Ни слова истины я не сказал о Матиссе.  
Бросьте книжки в костер.  
Из всего, что я мог поведать о нем,  
Я люблю только пепел — за вкус<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Перевод Е. Гулыги.



Время... мой труд близится уже к концу, и, похоже, я растерял второстепенных персонажей романа. Куда подевался, например, этот субъект по имени Боль, от него, кажется, только и осталось, что кличка вербовщика времен Манон Леско? А меж тем, коль скоро я разделил надвое *Антологию*, самое *время*, возможно, сказать, почему. Я завершил ее первую половину 1939 годом, ориентируясь тем самым, как я теперь замечая, на события во внешнем мире, на переломный момент Истории. Но я должен признаться—эта цезура совсем иного плана. Именно весной 1940 года болезнь впервые настигла Анри Матисса, хотя его живопись сохранила свою глубокую безмятежность, отражая волю художника к преодолению *анекдота*, приключившегося, грубо говоря, с его телом. В преддверии 1941 нож хирургов подарил ему тринадцать лет жизни<sup>1</sup> и тем самым возможность подойти к *большой композиции*, о которой он заговорил со мной в марте 1942 как об итоге всей жизни... Здесь время занимает командный пост. И могла ли эта вторая финальная тетрадь иллюстраций не быть по замыслу эфемеридой бессмертия, осознающей самое себя в повседневной, в повсенощной борьбе за то, чтобы воля человека обрела царствие свое, чтобы свет поглотил тьму?

Тысяча девятьсот тридцать девятый, тысяча девятьсот пятьдесят четвертый: между этими датами заключена не развязка рассказываемой истории, но ее развитие и апофеоз. Здесь, между часом, когда была поставлена на карту судьба мира, и часом, когда глаза Матисса закрылись навеки—но во веки веков не изгладится его имя,—мы встретимся и с давними приключениями, и с уроками, извлеченными из них художником; и снова вернутся в его картины преданные слуги прошлого—пышная драпировка, которая служит ему с 1908, кувшинчик с годронами, появившийся то ли в 1916, то ли в 1917, и многие другие, мы увидим (мы видели), как к ним присоединятся новые *модели*, женщины и кресла... Я убежден, что эту книгу следует листать во всех направлениях, как против течения времени, так и по течению: чтобы проследить путь от *копии* модели к ее *изобретению*. И путь цвета. Путь дерзаний в цвете, возвещающих последний мажорный период этой живописи, битву Иакова с ангелом.

Тысяча девятьсот тридцать девятый... Этот год я отмечал женской фигурой в интерьере, сделанной в мастерской миссис Мэри Кэллери, помните? Потому что это последняя картина, написанная в августе того года, в момент, когда рухнул мир мира, и в ней есть некая историческая симметрия с холстом *Дверь-окно* 1914 года, о котором я так пространно говорил (хотя они и не эквивалентны... но к этому я еще вернусь).

Я помещаю здесь также один рисунок этого года—рисунков в 1939 году было много, но я беру лишь один из той сюиты, куда входит литография, позднее переданная Сегерсу для иллюстрации стихотворения Шарля Кро *Священный образ*: для того хотя бы, чтобы показать, как воображение А. М. восходило от личного опыта к образам его книг, книг, написанных поэтами или прозаиками, но которых он, Матисс, наделил определенным лицом. В 1939 он сделал большую серию рисунков на тему *Материнство*—она возникла в связи с тем, что его тогдашняя модель (кажется, княжна Голицына, бывшая замужем за одним швейцарцем) привела в *Резину* свою двоюродную сестру с грудным ребенком. И поскольку у Матисса все имеет свое продолжение, впоследствии из этих рисунков родились подготовительные этюды к *Мадонне с*

<sup>1</sup> Матисс на столько и не претендовал, он скромно попросил: «Дайте мне три или четыре года, чтобы завершить работу».

младенцем Ванской часовни. Я отмечаю этот ход творческой мысли, в котором нет ничего неожиданного, как и в эволюции образов Христа на Крестном пути и на кресте, воспроизведенной в главе *И тот, кто верил в небо...* эволюции, приведшей к знакам Страстей Господних, точно так же, как в том же 1949 году от изображения Вероники, подающей Христу свой платок, остается в окончательном варианте только знак *нерукотворного образа*. И однако, эти подготовительные этюды, впоследствии отброшенные, были Матиссу совершенно необходимы, чтобы подойти к такого рода знакам, похожим на условные рисунки-указания, оставляемые на стенах каменного селения бродягами, осведомляющими своих собратьев о здешних людях и нравах.

Наступает сороковой год. Я выбираю три холста, воплощающие преодоление личной трагедии и трагедии французской: *Молодую девушку в желтом кресле*, принадлежавшую Сомерсету Моэму, она висела у него в Кап Ферра, и два натюрморта: *Натюрморт с раковинами* и *Рождественские розы и устрицы*.

В *Антологию II* включены также два натюрморта 1941 года: во-первых, *Натюрморт с мраморным столом*, поскольку у нем шла речь, когда я говорил о «площадках» — столах, каминах и плитках — в картинах Матисса и о Матиссове интерпретации цвета, можете теперь проверить сказанное по этим его площадкам, по преимуществу еще *живым*. Тем более что этот натюрморт — одна из стадий другого холста 1941 года, холста, о котором я говорил не раз, — *Натюрморт с магнолией*, законченного в декабре того года, это первый холст Матисса, который мне было дано увидеть в момент его рождения. Глядя здесь на эту картину, вспомните, как ее описывает Матисс в зеленом *Веве*, в том самом, что *О цвете*, я воспроизвел это описание в главе под тем же названием. Таким образом, вы имеете возможность сравнить по этим двум картинам два разных видения мрамора. И поразмыслить о том, как, играя составными частями натюрморта, переставляя их своей рукой на этой шахматной доске, Матисс видит в *Натюрморте с мраморным столом* своего рода «профиль» натюрморта с магнолией.

Сорок второй... Можно бы не возвращаться к рисункам того года, когда были созданы *Темы и Вариации*, однако по причине, которая разъяснится в 1945, мне хочется указать здесь на серию рисунков, сделанных, как мне кажется, сразу вслед за этим экспериментом, после нашего отъезда из Ниццы, в момент, когда молодая турчанка, несколько изображений которой были мною даны в первой книге, уехала на родину. Перед отъездом она позировала для холста *Нези с жемчугами*. Полное имя этой правнучки Абдул Гамида начиналось с латинского *Н*, а сокращенное (*Нези*) с *Н*. Когда она увидела рисунки этой серии, то в одном из них — в том, где она выглядит более дорожной, — она, по ее словам, узнала свою бабушку. Отсюда и игра подписей под рисунками *Н* и *Н*, как можно видеть в книжечке Жоржа Бессона, изданной Брауном.

Но рисунки, последовавшие за этими, первыми, имели особую судьбу, и я расскажу об этом, когда они будут использованы, то есть когда подойду к 1945 году.

Эксперименты с рисунком 1942 года ни в коей мере не мешали живописи: они, кажется, напротив, побудили А. М. к определенному рода исканиям в цвете, начатым в первых числах января *Женщиной с вазеткой* и, в сущности, не прекращавшимся в течение всего года. Особенно убедительный результат был достигнут к сентябрю, можете получить у нем представление по декабрьской *Сидящей молодой девушке*, которая не случайно послалась впоследствии у Пабло Пикассо. Но мне важно привлечь ваше внимание к другой картине, сентябрьской, последней из серии, о которой я говорил в другом месте (молодые женщины у открытого окна). Эта картина была неизвестна публике до нынешнего лета (1969), когда впервые была экспонирована на выставке Фонда Магт под названием *Интерьер с солнечными полосами*, которое и отличает эту девушку от ее более известных сестер.

По смелости цвета она этих сестер, на мой взгляд, превосходит. Все то, что в других холстах было описанием, здесь — только намек, указание на предметы. Как и во всех картинах этой серии, окно здесь — справа, оно обозначено полосами ставней, голубая шторка которых закрыта, замыкает голубой воздух, наполняющий комнату, а зеленая за спиной женщины, сидящей в кресле, отворена. Фигура женщины — чье лицо и шея обозначены желтой краской, положенной в основу внутреннего света комнаты, — белая белизной незакрашенного холста. Относительно этого незакрашенного холста Матисс шел даже нужным дать покупателю картины письменную справку, что это — *цвет*. Кресло покрыто полосатой красно-белой холстинкой, и только изгиб полос делает его *креслом*. Стена, в глубине, для того, кто бывал в этой комнате, обозначена большими красно-белыми драпировками по обе стороны распахнутого окна с выступом, возле которого отдернутый занавес образует вертикальную черную полосу, представляя место небесно-голубому наружному пространству. Но это небесно-голубое, этот цвет воздуха, циркулирует и внутри комнаты, его вае́р почти тот же, что и цвет за окном, и он окрашивает стену, где наверху слева, если смотреть *от зрителя*, помещено абстрактное указание на картину — я ее узнаю (это женщина, сидящая возле стола, на котором стоит горшок с цветами).

Самое удивительное не это. Самое удивительное — солнце. Желтый цвет, который окрашивает камень подоконника, а также лицо женщины и высокую подставку за ее спиной, вырисовывая не-написанный горшок с цветами той же линией, что и контур персонажа, ложится на пол, где его пересекают темные, коричневые полосы, необъяснимые, если не знать того, что говорил об этом Матисс. Ибо эти три темные полосы *суть* ярь солнца. Светлый желтый цвет показался художнику недостаточно звучным, чтобы выразить нечто большее, чем просто солнечный свет внутри комнаты, чтобы выразить все неистовство сентябрьского солнца: эти крупные темные пятна следует считать, как гласит название холста, *солнечными полосами*, воплощением ослепительного жара.

Добавлю в свою очередь, нажаривая сквозь годы, что уже здесь, в 1942, есть своего рода предвестие коллажей-гуашей, которые станут в итоге *большой композицией* Анри Матисса. С этой точки зрения холсту, так долго прятавшемуся от нас, принадлежит особое значение в развитии Матиссовой живописи. Такие полотна помогают понять, что все его последующие дерзания вовсе не были импровизациями, они — естественное продолжение долгих размышлений о цвете и свете, восходящих к фовистскому периоду и даже к более ранним поискам художника. Я выражаю все это крайне косноязычно. Нужно было бы повторить заново все написанное в этих двух книгах или по меньшей мере заставить вас перечитать их именно под этим углом зрения, в этом свете, пишущем на полу комнаты солнечные полосы, как урок для будущего, для художников будущего, для будущих художников. И обратите, между прочим, внимание на то, что уже на полотне 1917 года — *Аллея в лесу Триво (Солнечный удар)* — ослепительные лучи солнца тоже черные.

Ни в 1943, ни в 1944 годах я с Матиссом не виделся, его рисунки, холсты этих лет предстали передо мной позже, как нечто уже давнее, уже оставшееся позади, то есть нечто, от чего он уже ушел. Год 43-й будет здесь отмечен музыкой — картиной, которая называется *Лютня*, и своего рода новогодней трапезой — *Тюльпаны на черном фоне и устрицы*, прибывшей в Париж в 1950 на выставку, к каталогу которой я писал предисловие. Но не предпослать ли им страницей раньше этот букет... все еще душистый.

В 1944 году в этом романе произошло событие, след или память которого, не знаю как лучше сказать, мы храним в себе, событие, не имеющее себе равного в истории человечества. В тот год пришел конец если не войне, то, во всяком случае, оккупации Франции. И в тот же год Матисс создал *Джаз* — книгу, которая вышла в свет лишь три года спустя. Эта книга — открытие. С нее начинается эра новой живописи, той концепции искусства, в которой Матисс видит не только путь к увенчанию всех своих раздумий об искусстве, но и рождение того, что после его ухода укажет дорогу другим. Того, что имел в виду Никола де Сталь, когда меньше чем за два года до смерти Матисса писал одному из друзей: *И только живопись еще ищет себя*.

На первый взгляд в *Джазе* все совершается под куполом цирка, но суть не в этом. Что происходит на разных стадиях развития темы? Что находит продолжение во мраке, куда низвергаются *Икары*? Я уже говорил об этом и здесь, и в других местах. Но сейчас, сверх того, что мы видели — или не видели — прежде, я хочу показать только два торса, белый и синий (*Формы*), *Сердце*, *Лагуну* и *Метателя ножей*. Им будет недоставать текста, написанного рукой художника, его исполненным почерком, который окружает цветные отпечатки высокой серой баллюстрадой букв, — их образчик, данный мною (в *Мафи Маркоз и ее любовниках*), не достигает и двух третей своей натуральной величины. В *Примечаниях* Матисс так обосновывает необходимость текста:

*Почему я, писавший, что «тот, кто отдался живописи, должен прежде всего позволить, чтобы ему вывали язык», испытываю сейчас потребность в средствах выражения, мне не присущих? Дело в том, что на этот раз мне необходимо представить цветные отпечатки в самых благоприятных для них условиях. Для этого они должны быть разделены интервалами иной природы. Я рассудил, что самое подходящее — рукописный текст. Необычные размеры букв представляются мне неперенным условием их декоративного соответствия характеру цветных отпечатков. Эти страницы, следовательно, лишь аккомпанируют моим краскам, подобно тому как астры помогают составить букет из цветов более значительных. ИХ РОЛЬ, ТАКИМ ОБРАЗОМ, ЧИСТО ЗРИТЕЛЬНАЯ.*

*Что могу я еще написать? Не заполнять же мне эти страницы баснями Лафонтена на манер того, как я, будучи клерком у стряпчего, копировал крупным почерком\* заключения, которых не читает ни один*

\*См. вторую часть стихотворения *Анри Матисс в год своего столетия*.

*человек, даже сам судья, которые и пишутся-то только для того, чтобы количество использованной гербовой бумаги соответствовало важности процесса.*



*Мне не остается ничего другого, как изложить замечания, заметки, сделанные мною на протяжении всей моей художнической жизни.*

*И я прошу всех, кому хватит терпения прочесть эти строки, отнестись к ним со снисходительностью, с которой обычно подходят к написанному художниками.*

Этот текст занимает сверху донизу одиннадцать страниц in-folio. Расстояние между астрами почерка и фантастическими цветами красок вступает в некотором роде в противоречие со смиренностью самого текста, сквозь который просвечивает улыбка Матисса, его юмор, спокойное осознание того, что он делает, всего значения, всей важности того, что он говорит пластическими средствами, всего того, что он таким образом достигает.

Никому не удавалось, быть может, дать почувствовать сильнее бедность письменного слова, его чисто декоративный характер... И всякий раз, когда передо мной взрываются краски, я ощущаю, сравнивая их со словами, превосходство языка живописи над всеми иными формами выражения, доступными человеку.

Но кто мог тогда, в 1944 или даже в 1947, догадаться, куда это приведет Матисса в начале пятидесятих годов?

И вот наступает 1945, когда мы с ним разминулись: потому что Матисс приехал в Париж, а меня отплатили дремать в ланды... а когда он приехал во второй раз, мы были в Москве. Именно в тот год в Невшателе вышел в свет *Миф о баронессе Мелани* Эльзы Триоле, носивший, по правде говоря, это имя только в подзаголовке и называвшийся: *Кто же этот посторонний, который не от мифа сего?* Отвечая *Постороннему* Альбера Камю, автор стремился к тому, чтобы в самом названии читалась «критика абсурда как философии». Сначала Матисс послал Эльзе рисунок углем — одну из этих уже упоминавшихся мной турчанок «Н» или «N». В отличие от портретов, которые я приводил раньше — тех, где внучка узнавала и себя и свою бабушку и где та и другая были изображены в профиль, а волосы еще не выглядели угольным ореолом, своего рода знаком шевелюры, — «Баронесса Мелани», нарисованная в фас, не имеет уже ничего общего с Нези, ее рот — это уже известный нам знак-рот; лицо узкое, вытянутое вверх, обрамленное очень бледной спиралью волос, словно юная турецкая княжна — белокурая баронесса д'Обрэ... Как нередко случалось, художник впоследствии передумал и предложил Эльзе другую «баронессу», тоже нарисованную в фас, где лицо, не ограниченное линией, вписано в ленту, означающую, разумеется, волосы, весьма определенную трактовку волос, тогда как интерпретация подбородка между двумя конечными точками этой линии оставлена свободной, так что нижняя часть листа, белая бумага, как бы подражает корпусу. На обороте рисунка Матисс написал:

*Баронесса, Ваша баронесса! Подходит ли она вам для фронтисписа книги в издательстве Хайда? Мне она нравится больше той, которую я показывал вам раньше и которая чуть бледновата для репродукции.*

Но было уже слишком поздно что-нибудь менять, так что книга вышла в 1945 в *Идах и календах* с первой Баронессой, а та, которую предпочитал Матисс, была воспроизведена только в конце 1964 в томе III *Перефрестного собрания романов*. Этот рисунок можно рассматривать как итог использования знаков: здесь для всего свой знак: знаки глаз, нос, брови, рот окружены ленточкой, то есть знаком-волосы. С той присущей Матиссу особенностью, что белая бумага, перегороженная этой ленточкой, кажется за ее пределами серой, а внутри овала приобретает качество цвета. Этот рисунок приближается к лицам-маскам из *Ронсафа*. И как раз для обложки Эльзиной книги Матисс дал рисунок, еще более близкий к ним, чисто линейный, еще один вариант знака-лицо: это баронесса, помолоче, в рамке, сделанной сепией, не перегораживает пространство, куда она вписана. Один и тот же белый цвет господствует на лице, волосах, окружающей плоскости и подписи А. М. (Отметим, что «Баронесса» в книге Эльзы Триоле вовсе без подписи, а рисунок в *Перефрестном собрании* подписан полным именем *Анри Матисс*, что, по-видимому, отражает предпочтение, отданное ему автором.)

Мне кажется, что, выбирая для обложки именно этот рисунок, Матисс руководствовался чисто типографскими соображениями, в данном случае А. М. не искал среди своих сокровищ образ, соответствующий образу Баронессы, он нарисовал обложку специально. Размер рисунка в точности соответствует издательским требованиям, он взят в несколько более темную красную рамку (тут типография ни при чем), Матисс сам сгустил здесь красный цвет. Позировала для рисунка натурщица по имени Ненетт, та же, что для *Молодой девушки с шубой* 1944 года и *Интерьера с синим картоном* 1945 года. Книга вышла из печати в декабре 1945.

Тысяча девятьсот сорок пятый был отмечен в Книге I *Ледой* — главным произведением того года. И в *Антологии Гя* перейду сразу к 1946 с его *Читающей девушкой*, именуемой в книгах также *Аннели, тюльпаны и анемоны*, что мне долгое время казалось загадочным, поскольку я не находил в

словарях цветов, называющихся «аннели», но речь-то идет не о цветах, а о молодой голландке, сидящей между двумя вазами с тюльпанами и анемонами, ее-то и звали *Аннели*, то есть Анна-Лиз\*.

\* Которая, среди других *Цветов зла*, была также моделью для *Приглашения к путешествию*.

Если желаете насладиться этой картиной, поезжайте в Гонулулу, она находится в тамошнем музее.

46-й... Мы уже видели по ходу чтения все эти картины, написанные в Вансе, я могу здесь дополнить их только *Красным венецианским интерьером* и *Синим и желтым интерьером*. Эта живопись излучает солнечный свет, пламенеет, дело не в слове. Я присовокуплю к ним еще небольшой холст (*Молодая девушка в кресле*), подаренный художником фотографу Марку Во в благодарность за его работу, эта картина, насколько мне известно, никогда не репродуцировалась.

В 1946 вышли также в свет *Португальские письма*, которым я уделил слишком мало места в корпусе книги. Разве не должен я был упомянуть русскую девочку четырнадцати лет, которая позировала для Марианны Алькофорато? Это само по себе поразительно — как этот ребенок мог быть моделью для Португальской монахини, обуреваемой страстями, сокрушаемой изнутри неудовлетворенной чувственностью? Но, вероятно, выбор объясняется тем, что девочка с детства страдала гормональными нарушениями, внешние признаки которых делали ее в глазах Матисса похожей на Мари Маркоз. К тому же мы найдем ее... Но пока что поглядите на нее, не думаю, чтобы этот рисунок углем когда-либо воспроизводился, от него отталкивается литография на стр. 27 *Португальских писем*, непосредственно предшествующая типографской странице с плодами граната, которая была мною воспроизведена раньше. Там портрет маленькой Дуси сопровождается подписью:

...Я отнюдь не завидую вашему безразличию.

Но путевой знак, указывающий направление на солнце, направление, в котором влечет Матисса его гелиотропизм, — это 1947 год. Чтобы дать представление об этом годе, о его направленности — или как еще это назвать? — мне необходимо по меньшей мере семь полотен, мне становится тесно в этой книге.

Прежде всего *Маленький синий интерьер*, покинувший нас ради Штутгарта. Затем из серии *Двух девушек*, неизменно сидящих у стола подле окна, открытого в сад, я выбираю ту, что носит имя *Живая тишина домов* — я горжусь тем, что в некотором роде был ее крестным, — интерьер тут черный. И коль скоро я руковождствуюсь в своем выборе простотой распределения, неистовством и агрессивностью цвета, этому холсту я противопоставляю *Красный интерьер, натюрморт на синем столе*, который у меня есть свои причины любить, а также *Двух девушек* (все тех же!) *на красном и зеленом фоне*. Две последние картины уже предвещают аппликации, большие композиции, так же как *Молодая англичанка* (старшая из «двух девушек») и *г-жа Л. Д., портрет в зеленых, желтых и синих тонах* — мне следовало бы сказать в особенности этот последний холст.

Вот мы и на пороге удивительных приключений, открывающихся «*Джазом*», и все здесь проникнуто предчувствием.

Год 1948 исключительно богат. Можно подумать, что Матисс спешит делать открытия. Я возьму из работ этого года *Черный папоротник*, *Ананас*, *Большой красный интерьер*. Любый комментарий только ослабит впечатление от этих полотен, от этого апофеоза огня. Я помещу здесь также два рисунка этого года, разумеется, из-за их двойственной красоты. Они датированы маем 1948. Это одна из «девушек»<sup>1</sup> в интерьерах 1947 года, младшая, та, чьим отцом был корсиканец: на первом из рисунков она стоит спиной к зрителю, отводя влево жестом, который в первый момент непонятен, часть своих густых волос; на обороте этой лицевой стороны молодая девушка, обращенная к нам лицом, объясняет движение массы волос, увиденное со спины. Рисунки слишком поздние, чтобы быть попыткой иллюстрации к *Волосам*, поскольку *Цветы зла* вышли в начале 1947 года. Можно, однако, думать, что Матиссу пригрезилось другое лицо для этого стихотворения, для которого позировала профессионалка с побережья, что ему захотелось сообщить бодлеровской чувственности некое невинное начало, вернуть ей молодость и объяснить на свой лад строку, где поэт говорит о волосах:

Я всколыхну их, снова и снова,  
Как будто в руке трепещет платок!<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Девушки были сестрами по матери, отцом одной был англичанин, другой, младшей, — корсиканец.

<sup>2</sup> Перевод Е. Гулыги.

1949 год — год Часовни. Эта работа, начатая в 1948 году, не только не была помехой живописи, но, напротив, возможно, даже стимулировала освобождение ее от всего, что вкладывалось в первые наброски, в подготовительные этюды для часовни. Но в 1949 году часовня поглотила Матисса до конца, исключив все *стороннее*. Я предоставил Вансской часовне поистине королевское место в корпусе книги, и это вполне понятно: она была для Матисса опытом, размах которого выходил далеко за пределы прежних заказов — в 1932 году *Танца* для Барнеса, в 1939 — *Музыки* (с четырьмя персонажами), панно на стену над камином для архитектора Нельсона Рокфеллера, или в 1945 — *Леды* для ванной комнаты г-жи Э. Часовня в Вансе — работа исключительно черно-белая, цвет вводится в нее только благодаря свету, пропускаемому через витражи. В связи с этим отмечу удивительный феномен: в то время как в самой часовне все кажется вовсе лишенным цвета, когда подходишь к поразительно красивой двери, ведущей в исповедальню, и заглядываешь внутрь исповедальни сквозь узоры панно, в котором есть что-то мавританское, поражает, насколько все там купается в розовом свете. Я отмечаю (что касается цвета) 1949 только витражем *Древо жизни*, которой был в тот год закончен.

По фотографиям видно, что в тот год состояние здоровья вынудило Анри Матисса передвигаться в кресле на колесиках — в этом кресле он ездил в часовню, сидя в нем, работал там. Между характером предпринятой работы и физическими возможностями художника расхождение ужасающее. Однако создается впечатление, что Анри Матисс в то время, в год своего восьмидесятилетия, словно *забывает* о возрасте и болезни, мысль его приобретает архитектурный размах. Не знаю, обратили ли вы внимание на фотографии, где он работает над *Богоматерью с младенцем*... трудно было бы объяснить, зачем к ним добавлено *дрожание*, расплывчатое клише относящееся к следующему году, где мы видим его оставившим кресло и вскарабкавшимся на приставную лесенку, чтобы поправить на стене цветы и звезды, декорирующие панно справа от *Богоматери*. Но это дрожь — дрожь фотографа Л., единственной, кому он позволял присутствовать при работе, — увидев его на лесенке, она содрогнулась от ужаса.

Итак, наступает пятидесятый год. Он по ряду причин представляется своего рода диалектическим отрицанием предыдущего. Это год *Зюльмы* и *Танцовщицы-креолки* (кажется, это — Катрин Данхем). Какой контраст с аскетизмом часовни! Снова всем завладел цвет. Но что же именно произошло в этом году? Э. Териад напишет несколько позднее, но еще при жизни Матисса (для книжечки, которая выйдет у Бергтруена в первые дни 1953 года):

*Чистый цвет, цвет, наложенный плоско, и вытекающий из него линейный рисунок неизменно были ведущим началом дерзкого поиска Матисса. Чудо в том, что он сохранил верность этой изначальной тенденции, подводившей к его нынешним вырезкам из бумаги, ее логическому завершению, выражению абсолютной свободы художника.*

*«Рисовать ножницами» — говорит Матисс. Вырезка — это рисунок цвета в чистом виде: контур, налагаемый на себя цветом в полном соответствии со своей собственной экономией...*

Рядом с *Танцовщицей-креолкой* поставим монументальную наклейку из гуаши (2 метра 93 см на 1 метр 53 см), также относящуюся к 1950 году, *Морские животные*, которая экспонировалась по меньшей мере на десяти больших выставках (в 1951 в Токио, Киото, Осаке, в 1951 — 1952 гг. в Нью-Йорке, в *Museum of Modern Art*, в 1960 — в Амстердаме, в 1961 — в Музее декоративного искусства в Париже).

Понадобилось время, чтобы понять, что *рисовать ножницами* — не забава на один сезон, а разрешение давней проблемы, проблемы всей жизни, вопроса о расхождении и соединении цвета и рисунка. Мы обратим внимание по преимуществу на монументальные композиции, для которых эта техника необходима, но нужно понять, что они сопровождалась этюдами, пробами, где, как правило, художник ограничивал себя одним мотивом и удовлетворялся скромными размерами 40,5×26 см, 53×40 см, 32×25 см и т.д. Но и эти этюды сохраняют эффект монументальности, так как легко представлялись их себе в архитектурных масштабах. Мало сказать, что это *открытие* Матисса, для меня тут главное — *открытость*, окно Матисса в будущее живописи.

Листы, которые Матисс покрывал гуашью, краска как исходный материал, по которому *рисуют* ножницами, из которого делают вырезки, — все это отрицание академических правил, и более того: предание их смерти. Подойдя к моменту, когда понимание этого самоочевидно, не следует забывать о том, как шел к ним сам художник. От взрыва фовизма в эпоху Салона 1906 года, через *Джаз*... и я замечаю задним числом, добравшись уже до пятидесятых годов, что о *Джазе* мне нужно сказать одну вещь пояснее.

Обратите внимание на разворот *Джаза*, носящий название *Сердце*. Вернитесь к нему и хорошенько в него взгляните. *Сердце* — один из трех оттисков, окруженных текстом под названием *Самолет*, в котором Матисс выражает восхищение новым видением мира, доступным человеку благодаря этому изобретению. Однако сразу после *Сердца* Матисс говорит, как бы между



прочим, в одной фразе о *безграничном пространстве*, в котором мы на мгновение ощутили себя такими свободными, и я не могу удержаться от мысли о беспредельной свободе художника в этих наклейках, ее абсолютном выражении. Но об этом *Сердце* есть и еще что сказать: посмотрите на левую створку композиции, она ничего вам не напоминает? Черный провал, обрамленный зеленым, огражденный рамой зеленого на белой бумаге, на безграничном пространстве белой бумаги? Меня *Сердце* неумолимо возвращает к образу 1914 года, который я недавно поминал в этом тексте, — к *Двери-окну* в Исси-ле-Мулино, где черный интерьер открывается в широкий мир между двумя зелеными створками... да, эта наклейка поистине в *пару* картине лета 1914 года. *Сердце* было сделано в 1944 году, уже по ту сторону событий, которые Клодель назвал *нашей Тридцатилетней войной*. О, я ничего не объясняю. Матисс не нуждается в том, чтобы через меня приносить свои извинения в чем бы то ни было, а мне ни к чему придавать произвольный смысл тому, на что я смотрю его глазами. И тем не менее позвольте мне сказать, что если у светлого панно этой двойной композиции — у правой его створки — ось симметрии или асимметрии — красное пятно посередине, сердце, я хочу сказать красное пятно в форме сердца, знак-сердце, то непосредственно за ним следует вкладка, называемая *Икар*, о которой я долго говорил, Черный Икар на ультрамариновом фоне. И у этого Икара *на месте сердца* — красное пятно, не имеющее этой формы, кровавое пятно. И это, по-видимому, было важно для Матисса, откройте *Джаз* на перечне вкладок (... простите: художник говорит *изображений*), вы увидите, что этот Икар обозначен там его рукой: ... с крестом, отмечающим красное пятно в «знаке-Икар».

Ну, а теперь поразмыслите...

Говорят, что Матисс не писал — в том смысле, в каком слово *писать* употребляется торговцами картин, — после 1948 года. Это верно, если иметь в виду работы над часовой. Но на самом деле последние «холсты», раз уж для живописи так необходимо, чтобы она была на холсте, относятся к 1951 году. Я говорил о них выше, описывая период Платанов. Я сохранил здесь эти картины, в том месте, где им положено быть. Это *Кати* и *Синяя гандура*, подготовленные множеством рисунков с той же женщины, у которой, по выражению Матисса, была *божественная* статья. Здесь мы дважды встречаемся с примером живописи в масштабе большой композиции, о которой мечтал Матисс, и образ этой женщины принадлежит, следовательно, монументальному миру больших аппликаций-гуашей, она — сестра синих женщин следующего года. Рядом с этими холстами здесь помещен рисунок, также сделанный с Кати-Кармен, *Обнаженная женщина с апельсинами*, датированный 1951 годом, который я ввожу в *Антологию II*, и именно в это место *Антологии*, из-за цвета плодов, своего рода порога, через который надо переступить, чтобы перейти из одной Матиссовской области в другую — от вырезок к рисунку, от рисунка к живописи, в царство полубогов, людей с божественной статью, а попросту — в будущее.

В первые дни 1951 года девушка, которая шестью годами раньше была Марианной Альофорода, пришла к Матиссу и попросила, чтобы он нарисовал ее и подарил ей рисунок. Матисс, как обычно, не ограничился одним рисунком, он сделал серию *вариаций*. У меня перед глазами три из них. К двадцати годам черты *Мари Маркоз*, заметные уже в четырнадцать, значительно акцентировались, я даю только один рисунок этой серии, но и его достаточно, чтобы увидеть, какое развитие получили те особенности, которые притягивали Матисса прежде, — величественная женщина на портрете Дуси так органически вписывается меж Платанов, словно г-жа де Сеннон вступила в сообщество полубогов.

Великий 1952 год дал не меньше семи аппликаций, не считая *Нефритянки*, иллюстрировавшей главу *О цвете*: это *Печаль короля*, *Зеленые чулки* и пять *Синих женщин*, продолжающих дерзновенный опыт наклеек, не скрывающих свою природу, при рождении которых мы присутствовали в *Джазе*, где было два *Торса* — белый и синий. Я мог бы включить в *Антологию* гораздо больше, но ограничился только *Женщиной, несущей кувшин с гранатами*, *Акробатами* и *Обнаженной, сидящей по-турецки*. Не следует забывать, что *Выкроенное небо* открывалось *Венерой* 1952 года.

Здесь самое место сказать о странной игре, которой предавался Матисс. По двум торсам *Джаза* можно уже было заметить, что синяя и белая женщины нарисованы одновременно — *одним* махом ножниц художника. Синие обрезки от синего торса, будучи закреплены на определенном расстоянии на белом листе, создают торс белый. Во всяком случае, так было первоначально: потому что, когда оба торса, синий и белый, были сопоставлены, Матисс нашел, что у них разная «весомость», и поэтому, как объяснено в заметке, помещенной под этим листом в Музее современного искусства в Париже:

**ФОРМЫ:** чтобы сообщить одинаковую визуальную *весомость* синему и белому торсу, которые первоначально были идентичными, верхнюю часть синего торса пришлось утяжелить (тем самым подтверждается на практике, что «1 см<sup>2</sup> одного цвета не равен по весу 1 см<sup>2</sup> другого цвета», — этот принцип лежит в основе науки о цвете).

Тот же ход рассуждений приводил Матисса к утверждению, что «1 см<sup>2</sup> синего цвета не так синь, как 1 м<sup>2</sup> того же синего цвета», поэтому он и восставал против использования художниками принципа создания небольшого макета, который затем расчерчивается на клетки и пропорционально увеличивается, можно сказать, механически.

Для первой полосы обложки книжечки, изданной у Бергтравена, предисловие к которой я уже цитировал, А. М. сделал профиль, вырезанный из синего листа и наклеенный косо на желтые и зеленые вырезки, под которыми была вырезка оранжевая, а на четвертой полосе этой обложки использовал отходы синей бумаги (негатив профиля), ими отграничена другая голова, волосы которой вырезаны из оранжевой бумаги, верхняя часть лица здесь — белое пространство, перечеркнутое подписью *А. Матисс*, а нижняя, затененная часть склоненного лица — из зеленой бумаги, слева ее границей служит низ синего негатива, тень глубины пространства.

Могу ли я просить вас проследить за рукой Матисса, вырезающей синих женщин? Представьте себе: край бумаги взрезан, ножницы повернули, идут вверх, рисуют шиворот-навыворот, идут вниз; гуаши разрезаются на большие куски как бы непрерывной линией, неподражаемой линией Матиссова рисунка; некоторые наклейки — из одного куска, другие — из крупных фрагментов, разделенных проходом стального лезвия. Можно ли не отметить здесь волшебную гибкость ума, которая позволяет Матиссу, как это ни невероятно, хранить в голове анатомию, анатомический ход рисунка, когда он поворачивает ножницы в разные стороны? Следует к тому же подчеркнуть размеры этих гуашей: *Танцовщица-креолка* — два метра пять сантиметров на метр двадцать, *Зюльма* — 2,38 метра на 1,33 метра, *Негритянка* — 4,48 метра в высоту на 6,70 метра в длину, *Печаль короля* — 2,92 м на 3,86 м, *Попугай и Сирена* (я дал ее в главе *Улыбка Матисса*) — 3,37 м в высоту на 7,73 м в длину. В 1952 году был создан еще *Бассейн*, который, будучи два метра тридцать сантиметров в высоту, занимает в длину шестнадцать метров сорок пять сантиметров, при этом между двух панно — купальщицы, купальщики — Матисс поместил своего рода антракт в плавании — *Женщины и обезьяны*, панно, которое, будучи 71 см в высоту, занимает в длину 2 метра 85 сантиметров.

Пятьдесят третий. Еще один год творческого величия, о котором вы уже могли судить по *Аполлону*, воспроизведенному в корпусе текста, это макет для стеного панно трех метров двадцати пяти сантиметров на четыре метра шестнадцать... И я предлагаю вам вернуться к суждению Матисса об общепринятой методе увеличения небольших макетов с помощью разделения их на клетки. Именно для *Аполлона* Матисс изобрел и довел до совершенства в малейших деталях способ переноса на керамику: окрашенные формы инкрустируются в штукатурку, основой для которой является бетонная плита — это техническая модернизация метода, изобретенного итальянцами в XIV веке, — причем, учитывая значительную тяжесть панно, все делится на почти невидимые секции и каждый сегмент укрепляется на рамке из углового железа. *Аполлона* перевели в керамику еще при жизни Матисса, под его контролем осуществив впервые этот метод. Теперь он в Стокгольмском музее, не так давно меня приглашали туда представить эту керамику, впервые открываемую для публики, но мне, к сожалению, пришлось отклонить оказанную честь как раз из-за работы над этой бесконечной книгой, которую нужно же было все-таки закончить. Воспроизведенный здесь *Букет* (два метра девяносто пять на три метра сорок) — также образец керамики, созданной по описанному методу еще при жизни Матисса, сейчас он в Калифорнии. Присовокупив к этим произведениям *Большое декоративное панно с масками* (три метра пятьдесят пять на шесть метров десять) и *Хроматическую композицию «Улитка»* (два метра восемьдесят шесть на два метра восемьдесят семь), вопреки всякой хронологии я помещаю ее *перед Антологией* как итог этого текста, как занавес, который, поднявшись, открывает только что окончившуюся сцену, — я попытался дать беглый обзор деятельности Матисса в 1953 году, но это нуждается еще в некоторых уточнениях. *Большое декоративное панно с масками* представлялось самому художнику макетом керамики, и для удобства исполнения Матисс предусмотрел разделение его на секции-квадраты со стороны семьдесят пять сантиметров. Однако осуществить это панно в керамике не удалось, так как пурпур Матисса не имеет эквивалента в керамической эмали. Поэтому в своем последнем произведении, предназначенном для керамического исполнения, а именно в *Акантах*, А. М. сознательно обошелся без пурпура. Но эта вещь перенесена была на керамику уже позднее, после его смерти, заботами Маргерит Дютюи.

Первая половина 1954 года ушла на керамику — Матисс наблюдал за исполнением своих работ, — на осуществление проекта витража для протестантской церкви, на макет иллюстрированного издания стихов Джона-Антуана Но, которое должно выйти как раз в момент, когда я завершаю эту книгу, и я о нем сейчас скажу. Но в одиннадцатый месяц этого года, когда Матиссу оставалось меньше чем два месяца до восьмидесятипятилетия, его глаза, столькому научившие

других, закрылись для мира, на который они глядели так, что нам во веки веков не забыть этого света... и больше мне нечего сказать.

Здесь кончается история Анри Матисса, и в конечном итоге я дал лишь его абстрактный образ, так же как абстрактен образ Жюльена Сореля или Фабрицио дель Донго, история Фредерика Моро или Антуана Мольна. Потому что тут недостает многого: всего того, что скрыто от нас,— утраченных часов, часов бессонницы, прогулок, страданий. Всего, что остается человеком за пределами романа, недостижимым, неопишущим. Не-сказанным. Не-написанным цветом.

Вот уже двадцать восемь лет я пишу эту книгу. И я переписал бы ее заново от начала до конца, если бы мог себе представить, что передо мной еще двадцать восемь лет (не приведи господь!) этого существования и я доживу до своего столетия. Как раз на днях сравняется сто лет Анри Матиссу. Это его первое столетие, а дальше — века, и, пока будут жить на земле мужчины и женщины, наделенные глазами, чтобы видеть, не оборвется роман живописи и мечты. Как трудно мне поставить здесь слово *Конец!* Нет, не напишу его, да простит мне издатель. Лучше завершить эту страницу листком, исписанным рукой Матисса. Это называется *Разум и вдохновение* и не нуждается в комментариях.



## ПОСТСКРИПТУМ

Последнее слово... выход еще одной книги Матисса весной 1970 года. Сейчас появился *Джон-Антуан Но*, для которого Матисс на закате своих дней сделал то же, что и для Ронсара или Шарля Орлеанского. Рисующая рука не утратила своей силы и теперь вновь подымает тяжелый занавес забвения, упавший на поэта, имя которого долго носили в сердце люди, мало-помалу ушедшие — Поль Валери, Леон-Поль Фарг, Валери Ларбо, Франсис Журден... Пятнадцать лет назад, когда Матисс был жив, он, возможно, еще мог помочь поэту преодолеть безразличие, глухоту века. Но Матисс уснул вечным сном на склоне холма над Ниццей, в Симиезе. Кому охота ворошить пепел? Однако время не загасило уголья, огонь возгорелся...

Это уже вторая книга Анри Матисса, которая бросает вызов смерти. Предыдущая — или лучше сказать две предыдущих? — увидела свет в двух изданиях — в 1963 и 1964 годах. Тридцать одна литография для первого, как и двенадцать рисунков и одна цветная литография для второго, были сделаны Матиссом в 1949 году. К тексту Жоржа Дютюи *Праздник в Киммерии*. Первая книга вышла в *Верв*, у Териада. Вторая под грифом Фернана Мурло. Книга безмолвных просторов американского Крайнего Севера, лицо народа, не имеющего имени, не имеющего лица для всего остального мира. Все это дремало в папках художника, как дремал сам этот народ у полюса. Текст датирован 1945—1960 гг. Такое случается еще в наше время, потаенные голоса, сокровенные взгляды... Литографии издания *Верв* подписаны к печати Матиссом. Можно, разумеется, всему найти объяснение. Только не для меня. Да мне оно и ни к чему. Странность этого молчания слишком похожа на фразу Жоржа Дютюи:

*Все, не имеющее границ, все, не имеющее конца, все, не имеющее формы, все, что рассеивается и сгущается, все, что печально и прекрасно до потери сознания, напоминает полюс...*

Что могу я добавить к этим словам?

Разве две-три литографии из первой книги, коль скоро мне предоставлена такая возможность.

В час, когда я завершаю эту книгу, *Джон-Антуан Но* еще не попал в руки своих немногочисленных читателей. Во времена генерала Опика ушел в Южные моря лоцманским учеником Бодлер. Известно, что Рембо... Гоген скрылся на Таити... Тяга к дальним странам, манящий свет поры, когда Земля еще хранила тайны, мнимые райские края, но подлинные убежища. Джон-Антуан Но на Антильских островах в преддверии XX века... притягательность островов, еще не утраченная для Луи Шадурна, я понял ее, когда мне было двадцать лет — на моих глазах уплыл на грузовом судне юный Жак Барон, а следом за ним Элюар, да, и он тоже, мой дорогой Элюар, и еще другие... всем им хотелось

*Познать моря и сколь они добры*<sup>1</sup>.

В наши дни все это утратило смысл. Я хочу сказать, перестало быть понятным — взгляните на пляжи, где не найти уже ничего, даже пуговицы от кальсон... Что на Таити, что на Сен-Еффлам. И

---

<sup>1</sup> Перевод Е. Гулыги.

тем не менее вот перед вами поэт, который возвращается, пусть и к немногим, точно редкостная ткань, точно некое сокровище былых времен...

Но разве стремительные скорости нашего меняющегося мира не превращают все тут же в постскрипtum?

Все, что не защищено печатью вечности, оставленной на нем Анри Матиссом из Като-Камбрези.

Так завершается этим букетом-фейерверком, этими потешными огнями растительных знаков книга, которую ты, Эльза, никогда не прочтешь (и я спрашиваю себя, для кого я отдаю ее сейчас в печать), эта книга, из которой ты знала только куски, опубликованные в разных местах, так как не хотела знать того, что я дописывал, пока это не будет доведено до конца, пока это не будет наконец книгой, пока это не станет книгой. Ну вот, это сделано, завершено. Господи, для чего, для кого писать?

Сего августа 20, 1970.



Корсиканский пейзаж. Оливы. 1898. Москва,  
Государственный музей изобразительных ис-  
кусств имени А. С. Пушкина





Букет (Ваза с двумя ручками). 1907. Ленинград,  
Государственный Эрмитаж



Натюрморт. Вода, бутылка и фрукты. 1907.  
Ленинград, Государственный Эрмитаж





Сидящая женщина. 1908. Ленинград, Государственный Эрмитаж





Фрукты, цветы, панно «Танец». 1909. Ленинград, Государственный Эрмитаж



Девушка с тюльпанами. 1910. Ленинград, Государственный Эрмитаж





Розовая статуэтка и кувшин на красном комодe. 1910. Ленинград, Государственный Эрмитаж





Испанский натюрморт. 1910—1911. Ленинград,  
Государственный Эрмитаж



Севильский натюрморт. 1910—1911. Ленинград, Государственный Эрмитаж





Марокканец Амидо. 1912. Ленинград, Государственный Эрмитаж





Вазы с ирисами. 1912 (?).  
Ленинград, Государственный Эрмитаж



Арабская кофейня. 1912—1913 (?). Ленинград,  
Государственный Эрмитаж





Букет цветов на веранде. 1913. Ленинград,  
Государственный Эрмитаж





Голубая ваза с цветами на синей скатерти. 1913.  
Москва, Государственный музей изобразительных искусств  
имени А. С. Пушкина



Стоящий марокканец в зеленой одежде. 1913.  
Ленинград, Государственный Эрмитаж





Обнаженная. Ок. 1933. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина





Женский портрет.  
1933. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

Портрет  
А. Н. Делекторской.  
1939. Ленинград,  
Государственный Эрмитаж









Натюрморт с раковиной. 1940. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина





"La Portugaise"  
H. Alcaforado, 1941.

Марианна Алькафоро. 1941



Натюрморт с магнолией. Декабрь 1941 — январь 1942





Портрет Л. Д., зеленый, желтый, голубой.  
1942. Ленинград, Государственный Эрмитаж





Букет цветов в кувшине (Тюльпаны и цветы арума). 1943.  
Москва, Государственный музей изобразительных искусств  
имени А. С. Пушкина



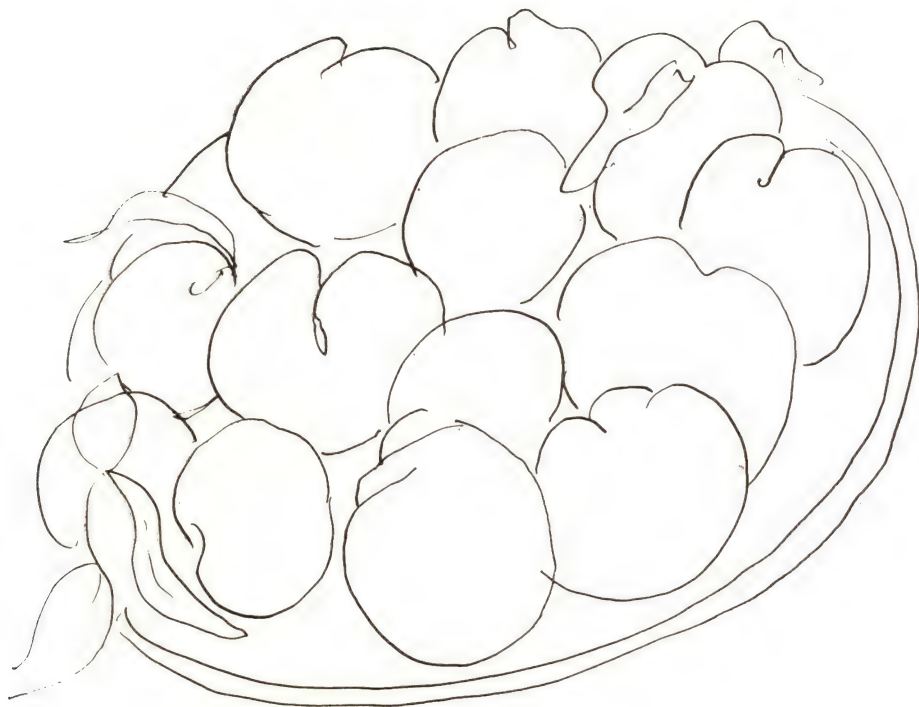
Женщина с распущенными волосами. 1944.  
Москва, Государственный музей изобразительных искусств  
имени А. С. Пушкина



Метатель ножа. Вырезка из бумаги, окрашенной гуашью. 1943







16/7 44  
Henri Matisse

Фрукты на блюде. 1944. Москва, Государственный музей  
изобразительных искусств имени А. С. Пушкина



Ванс. Вид террасы в цветах. 1945.  
Москва, Государственный музей изобразительных искусств  
имени А. С. Пушкина





Женский портрет. 1945.  
Москва, Государственный музей изобразительных искусств  
имени А. С. Пушкина



Женский портрет. 1945.  
Москва, Государственный музей изобразительных искусств  
имени А. С. Пушкина





Интерьер желтый и голубой. 1946





Красный интерьер, натюрморт на синем столе. 1947





Молчание, поселившееся в домах. 1947





Большой красный интерьер. 1948





Дуся, которая была «Португалкой».  
1951



Венок. Эскиз для керамики. Вырезка из бумаги, окрашенной гуашью. 1953

Автор и Издатель

считают необходимым выразить здесь особую благодарность владельцам произведений, репродуцированных в книге, за проявленную ими благожелательность и необычайную предупредительность.

Они глубоко признательны госпоже Маргерит Дютюи и господину Пьеру Матиссу за их сотрудничество, сыгравшее решающую роль.

Они выражают благодарность госпоже Лидии Делекторской за драгоценную и бескорыстную помощь, которую она оказала при осуществлении этой книги.

Они весьма обязаны госпоже Дормуа за разрешение ознакомиться с письмами, которые она получила от Анри Матисса.



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

71. АРАГОН. *Рисунок. Карандаш. 1942*
72. БОДЛЕР. *Литографский карандаш. 1944. Опубликован в «Цветах зла», 1947*
73. ПАДЕНИЕ ИКАРА (ЧЕРНЫЙ ФОН). *Гуашь, вырезка. Июнь 1943, «Джаз», 1945*
74. АВТОПОРТРЕТ. *Карандаш. 1937*
75. ПО ИЛЬЕ ЭРЕНБУРГУ И ПОСЛЕ ПРОСМОТРА ФИЛЬМА «НАША МОЛОДОСТЬ». *Карандаш. 1946*
76. ИЛЬЕ ЭРЕНБУРГУ. *Карандаш. 1946*
77. ЖАКЛИН МАТИСС. *Карандаш. 1947*
78. А. МАТИСС И ЕГО ВНУЧКА
- 79 (а, б). ПОРТРЕТЫ АРАГОНА (№ 45—58)
80. ПОРТРЕТ ЭЛЬЗЫ ТРИОЛЕ, ПОМЕЩЕННЫЙ А. МАТИССОМ В КНИГУ «ПОРТРЕТЫ». *Литография 1946, выполненная в качестве фронтисписа к книге «Гиацинты»*
81. ГИАЦИНТЫ. *Чернила. 1947*
82. ЭЛЬЗА. *Рисунок чернилами № 1, который вместе с последующими семью рисунками образует серию вариаций на одну тему. 1940*
83. ЭЛЬЗА. *Шесть рисунков чернилами*
84. ДЕВУШКА С ЧЕРНЫМ КОТОМ, ПОРТРЕТ МАРГЕРИТ МАТИСС. 1910
85. МАРГО. 1907
86. МАРГЕРИТ ДЮТЮИ. *Окончательный рисунок. Карандаш. Сентябрь 1945*
87. ЧИТАЮЩАЯ. 1906
88. ДАМА В ГОЛУБОМ (ДАМА В СИНЕМ). 1937
89. ДАМА В ЗЕЛЕНОМ. 1909
90. ЛОРЕТТА НА ЧЕРНОМ ФОНЕ. 1916
91. БЕЛЫЕ ПЕРЬЯ. 1919. *Миннеаполис*
92. ДЕКОРАТИВНАЯ ФИГУРА НА ОРНАМЕНТАЛЬНОМ ФОНЕ. 1925. *Париж, Национальный музей*
93. УЛЫБАЮЩАЯСЯ ГОЛОВА. *Бронза. 1927*
94. ДАМА С ВУАЛЕТКОЙ. 1927
95. ШЕВЕЛЮРА (ВОЛОСЫ). 1944. *Этюд карандашом для «Цветов зла», опубликованных в «Пьер а фё», 1947*
96. НАЧАЛО СТРАНИЦЫ ИЗ «ПОРТУГАЛЬСКИХ ПИСЕМ». *Цветной карандаш. (Страница 29, литография, май 1946.)*

97. ЭНГР. ГОСПОЖА ДЕ СЕННОН
98. АВТОПОРТРЕТ. *Тушь. Июль 1944*
99. (а, б). ДВЕ ЛИТОГРАФИИ. 1942. *Из иллюстраций к книге стихов Ронсара*
100. НАТЮРМОРТ С ЦИЛИНДРОМ. 1896
101. ЗЮЛЬМА. *Вырезка из бумаги, окрашенной гуашью. 1950*
102. БОЛЬШАЯ СИДЯЩАЯ ОБНАЖЕННАЯ. *Бронза. Скульптура в одном из залов Музея А. Матисса в Като. 1925*
103. МАДЛЕН. 1-е состояние. *Бронза. 1901*
104. МАДЛЕН. 2-е состояние. *Бронза. 1903*
105. ПЬЕР МАТИСС. *Бронза. 1905*
106. МАРГЕРИТ. *Бронза. 1915*
107. А. МАТИСС В ЧАСОВНЕ В ВАНСЕ В ПРОЦЕССЕ СТРОИТЕЛЬСТВА
108. МАДЕМУАЗЕЛЬ МОНИКА Б. *Карандаш. Сентябрь 1943*
109. А. МАТИСС И СЕСТРА ЖАК. 1953
110. СВ. ДОМИНИК. *Первый этюд. Чернила. 1948*
111. ДРЕВО ЖИЗНИ. *Макет витража. Вырезка из бумаги, окрашенной гуашью. 1949*
112. СВ. ДОМИНИК В АССИ. *Керамика. 1950. Фотография боковой часовни церкви*
113. (а, б). А. МАТИСС ЗА РАБОТОЙ НАД СВ. ДОМИНИКОМ ДЛЯ ЧАСОВНИ ВАНСА. 1949
114. МАДОННА. ВАНС. *Керамика. 1951*
115. МАКЕТ ЧАСОВНИ В КОМНАТЕ А. МАТИССА В 1950
116. ИНТЕРЬЕР ЧАСОВНИ В ВАНСЕ. СЛЕВА НАПРАВО: СВ. ДОМИНИК, МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ И ПУТЬ НА ГОЛГОФУ (*фрагмент*)
117. ПУТЬ НА ГОЛГОФУ И ВИТРАЖ В ЧАСОВНЕ В ВАНСЕ
118. ВИД ЧАСОВНИ В ВАНСЕ (слева, под крышей,—второе изображение св. Доминика и Мадонны с младенцем. На витраже окна — рыба, символическое значение которой известно в христианстве)
119. ИНТЕРЬЕР ЧАСОВНИ В ВАНСЕ. (*Фото*)
120. МАСТЕРСКАЯ С ПЛАТАНАМИ
121. (а-в). ПЛАТАН, РИСУНКИ КАРАНДАШОМ С КАТИ-КАРМЕН, 1950
122. (а-в). РИСУНКИ ЧЕРНИЛАМИ НА ТЕМУ «НАТЮРМОРТ С МАГНОЛИЕЙ». Серия «G» «*Темы и вариации*», рисунки G<sub>1</sub>, G<sub>3</sub>, G<sub>6</sub>.
123. ОПИСАНИЕ ШКАЛЫ ЦВЕТОВ «НАТЮРМОРТА С МАГНОЛИЕЙ». СДЕЛАННОЕ А. МАТИССОМ
124. (а, б). КРАСНАЯ МАСТЕРСКАЯ. 1911
125. А. МАТИСС В СЕН-ЖАК-КАП-ФЕРРА В САДУ ТЕРИАДА. *Июль 1951*
126. А. МАТИСС В 1946
127. НЕБО. *Ковер мануфактуры Бове. 1947. Музей гобеленов*
128. КОРСИКАНСКИЙ ПЕЙЗАЖ. ОЛИВЫ. 1898. *Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина*
129. БУКЕТ (ВАЗА С ДВУМЯ РУЧКАМИ). 1907. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
130. НАТЮРМОРТ. ВОДА, БУТЫЛКА И ФРУКТЫ. 1907. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
131. СИДЯЩАЯ ЖЕНЩИНА. 1908. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
132. ФРУКТЫ, ЦВЕТЫ, ПАННО «ТАНЕЦ». 1909. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
133. ДЕВУШКА С ТЮЛЬПАНАМИ. 1910. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
134. РОЗОВАЯ СТАТУЭТКА И КУВШИН НА КРАСНОМ КОМОДЕ. 1910. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*

135. ИСПАНСКИЙ НАТЮРМОРТ. 1910—1911. Ленинград, Государственный Эрмитаж
136. СЕВИЛЬСКИЙ НАТЮРМОРТ. 1910—1911. Ленинград, Государственный Эрмитаж
137. МАРОККАНЕЦ АМИДО. 1912. Ленинград, Государственный Эрмитаж
138. ВАЗЫ С ИРИСАМИ. 1912 (?). Ленинград, Государственный Эрмитаж
139. АРАБСКАЯ КОФЕЙНЯ. 1912—1913 (?). Ленинград, Государственный Эрмитаж
140. БУКЕТ ЦВЕТОВ НА ВЕРАНДЕ. 1913. Ленинград, Государственный Эрмитаж
141. ГОЛУБАЯ ВАЗА С ЦВЕТАМИ НА СИНЕЙ СКАТЕРТИ. 1913. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина
142. СТОЯЩИЙ МАРОККАНЕЦ В ЗЕЛЕННОЙ ОДЕЖДЕ. 1913. Ленинград, Государственный Эрмитаж
143. ОБНАЖЕННАЯ. Ок. 1933. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина
144. ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ. 1933. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина
145. ПОРТРЕТ Л. Н. ДФЛЕКТОРСКОЙ. 1939. Ленинград, Государственный Эрмитаж
146. НАТЮРМОРТ С РАКОВИНОЙ. 1940. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина
147. МАРИАННА АЛЬКАФОРАДО. 1941
148. НАТЮРМОРТ С МАГНОЛИЕЙ. Декабрь 1941—январь 1942
149. ПОРТРЕТ Л. Д., ЗЕЛЕНЫЙ, ЖЕЛТЫЙ, ГОЛУБОЙ. 1942. Ленинград, Государственный Эрмитаж
150. БУКЕТ ЦВЕТОВ В КУВШИНЕ (ТЮЛЬПАНЫ И ЦВЕТЫ АРУМА). 1943. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина
151. ЖЕНЩИНА С РАСПУЩЕННЫМИ ВОЛОСАМИ. 1944. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина
152. МЕТАТЕЛЬ НОЖА. Вырезка из бумаги, окрашенной гуашью. 1943
153. ФРУКТЫ НА БЛЮДЕ. 1944. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина
154. ВАНС. ВИД ТЕРРАСЫ В ЦВЕТАХ. 1945. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина
155. ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ. 1945. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина
156. ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ. 1945. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина
157. ИНТЕРЬЕР ЖЕЛТЫЙ И ГОЛУБОЙ. 1946
158. КРАСНЫЙ ИНТЕРЬЕР, НАТЮРМОРТ НА СИНЕМ СТОЛЕ. 1947
159. МОЛЧАНИЕ. ПОСЕЛИВШЕЕСЯ В ДОМАХ (ЖИВАЯ ТИШИНА ДОМОВ). 1947
160. БОЛЬШОЙ КРАСНЫЙ ИНТЕРЬЕР. 1948
161. ДУСЯ, КОТОРАЯ БЫЛА «ПОРТУГАЛКОЙ». 1951
162. БУКЕТ. Эскиз для керамики. Вырезка из бумаги, окрашенной гуашью. 1953



## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Матисс, или Запечатленные подоби́я</i>	5
<i>Матисс и Бодлер</i>	20
<i>О сходстве</i>	27
<i>Говорит Матисс</i>	47
<i>О Мари Маркоз и ее любовниках</i>	49
<i>Анри Матисс, или Французский художник</i>	75
<i>Человек, который был скобкой</i>	82
<i>Ронсар, или Восьмидесятая весна</i>	93
<i>В саду Матисса</i>	97
<i>И тот, кто верил в небо</i>	105
<i>О цвете, или, вернее, Об определенном цветовом ладе</i>	136
<i>Улыбка Матисса</i>	156
<i>Об одном разорванном тексте</i>	161
<i>Четыре года</i>	165
<i>Выкроенное небо</i>	167
<i>Анри Матисс в год своего столетия</i>	172
<i>Антология II</i>	177
<i>Список иллюстраций</i>	225

Луи Арагон  
«АНРИ МАТИСС»  
Том 2

ИБ 2199

Художественный редактор *В. А. Пузанков*  
Технический редактор *Н. С. Андрианова*  
Корректоры *Г. Н. Иванова, И. М. Лебедева*

Сдано в набор 24/IX 1976 г. Подписано в печать 24/IX 1977 г. Формат 72×94 1/16. Бумага мелованная 115 г. Условн. печ. л. 18,13. Уч.-изд. л. 17,65. Тираж 30 000 экз. Заказ № 451. Цена комплекта т. I, II с футляром 6 р. 70 к. Изд. № 19897.

Издательство «Прогресс» Государственного комитета Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 119021, Zubовский бульвар, 21.

Ленинградская фабрика офсетной печати № 1 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197101, Ленинград, П-101, ул. Мира, 3.

# Издательство «Прогресс»

**Выходит в свет**

**МАРИЯ КАЛЛАС**

**МАТЕРИАЛЫ, СТАТЬИ, ИНТЕРВЬЮ.**  
Сборник о выдающейся певице XX века  
Марии Каллас. Пер. с разн. яз.

Сборник посвящен жизни и творчеству выдающейся оперной певицы XX века М. Каллас.

Вокальный феномен и выдающийся актерский талант Марии Каллас, ее невероятный обширный репертуар подробно анализируются в статьях ведущего итальянского музыкального критика Теодоро Челли, дирижера театра Ла Скала Гавадзени, в материалах «дебатов о Каллас» с участием Лукино Висконти и других. Автором большого раздела в книге является биограф Марии Каллас Стелиос Галатопулос, освещающий основные этапы творческого пути певицы и приводящий полный перечень исполненных ею партий. Сборник завершается интервью с Марией Каллас, в котором она излагает свои взгляды на развитие оперного искусства, рассказывает о своих принципах работы над ролью.

Книга снабжена богатым иллюстративным материалом и подробным комментарием.

# Издательство «Прогресс»

## Выходит в свет

КАН А. РАДОСТИ И ПЕЧАЛИ. Размышления Пабло Казальса, поведенные им Альберту Кану. Пер. с англ.

Альберт Кан — виднейший американский литератор и публицист, хорошо известный советскому читателю. Настоящая книга — увлекательный рассказ о жизни и творчестве одного из выдающихся музыкальных деятелей XX века, виолончелиста и композитора Пабло Казальса.

В книге прослеживается становление Казальса, человека и музыканта, освещаются его связи с музыкальной культурой XX века. Автор знакомит читателя с выдающимися исполнителями — современниками Пабло Казальса — пианистами, скрипачами, виолончелистами, дирижерами.

Книга Альберта Кана написана в живой повествовательной манере, богато иллюстрирована.



# Издательство «Прогресс»

**Выходит в свет**

СТ. ЯРОЦИНЬСКИЙ «ДЕБЮССИ, импрессионизм и символизм». Пер. с польск.

Книга является фундаментальным исследованием, содержащим глубокое, во многом новое и оригинальное истолкование творчества великого французского композитора; дает яркую картину художественной культуры Франции конца XIX — начала XX века, раскрывает сложный мир эстетических, философских идей, определивших творческий облик автора «Пеллеаса и Мелизанды».

# Издательство «Прогресс»

## Выходит в свет

Ж. ЖЮЛЬ-ВЕРН «ЖЮЛЬ ВЕРН». Пер.  
с франц.

Книга написана внуком известного писателя-фантаста. Рассказывает о жизненном пути Жюль Верна, знакомит с историей создания его произведений, привлекает новыми фактическими связями.

В ней раскрывается образ писателя и человека, верившего в демократию и научный прогресс, благородного мечтателя и дерзкого романтика.













2000  
AUGUST 10, 1900  
MANTON, P.O. MAINE